وهم المقارنات

.. من أهم ما يعانيه الدرس النقدي لدى كثير من الباحثين والدارسين الاستعجال في عقد المقارنات التي تحاول في مجملها الكشف عن أوجه التشابه والتغاضي عن أوجه الاختلاف، مع أن الأخيرة هي التي يناط بها تحريك هذا الدرس ودفعه إلى الأمام وحثه على التطور وتجاوز ما أنجزه إلى آفاق جديدة يتطلع إلى إنجازها.

ومع ما تشكله هذه المقارنات من إغراء بتيسير الفهم إذ يكفي أن يلحق هذا بذاك والجديد بالقديم واللاحق بالسابق، لكي يدخل في إطاره وينطوي تحت دائرته، فلا يكلفنا عناء البحث عن معنى جديد لما نقرأ وأفق حديث لما نطلع عليه، ومع ما تشكله هذه المقارنات من إغراء بتصنيف المعرفة وتبويبها وأحياناً بتجذيرها وإدراك أصولها، مع كل ذلك فإن هذه المقارنات تقوم في الأغلب الأعم على ابتسار النصوص وقطعها عن سياقاتها لإدخالها في دائرة عامة وشاسعة تبدو فيها متشابهة مع نصوص أخرى، ثم ابتسارها كذلك وقطعها عن سياقتها وفصلها عن الثقافة التي تنتمي إليها.

وعندما نغفل ذلك كله بالإمكان عندئذ أن نتحدث عن الجرجاني ودي سوسير والآمدي وبارت وإبن جنّي وجاكسيون،

وكل واحد مع كل واحد، فالتشابه وارد بين خلق الله جميعاً مادام الأمر قائماً على التنقيب عن جملة هنا وجملة هناك.. غير أن علينا أن ندرك أننا حينما نفعل ذلك فاننا لا نصبح قادرين على فهم هؤلاء ولا فهم أولئك وليس ببعيد أن نحمل كلام قوم ما لا يحتمل وأن نسقط من كلام آخرين ما لم نستطع فهمه واستيعابه..

إن أسلوب المقارنة بين نصوص تنتمي إلى ثقافات مختلفة وأزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة أسلوب محفوف بالمزالق والهفوات وقد يكون حيلة العاجز حيناً ومطية المكابر حيناً آخر، ولذلك فان ملامسته ينبغي أن تتم بحذر شديد وبوعي تام بأن العلم وتطوره والمعرفة وتقدمها كل ذلك مرتهن بإدراك الاختلاف قبل إدراك التشابه..

إن علينا باديء ذي بدء أن نعيد أي نص إلى سياق الثقافة التي ينتمي إليها والفكر الذي يتكيء إليه بحيث لا يكون فهمنا فهماً لمعاني الكلمات في جملة أو سطر وإنما وعي بالمنطلقات الثقافية العامة التي تكمن وراء هذه العبارة وخلف تلك الفكرة وتحرك النص وتتحرك به..

الدرس النقدي إذا ما وعى مشكلة المقارنات فإنه سوف يتجاوز كثيراً من مآزقه التي تجعل كثيراً مما نقرأه لا يتجاوز أن يكون معاداً مكرراً فالتكرار والولع به والتنقيب عنه لا يلبث أن يتحول إلى خلق للعقل وعندها يصل البحث إلى طريق مسدود.

هيئة التحرير

ندوة علامات

تأملات في قضية التذوّق

ورقة عمل : عز الدين إسماعيل

مناقشة

* شكري عياد
* صلاح فضل
* سعيد السريحي
* صلاح قنصوه

عندما يشرع المرء في التفكير في موضوع التذوق تبدو الأمور أمامه للوهلة الأولى هينة يسيرة للغاية، بل ربما بدا له أن مجرد الاهتمام بمعاودة التفكير في هذا الموضوع لن يفضي إلا إلى عملية اجترار أو تكرار للمخزون أو المتداول. ولكن ما يحدث في كثير من المواقف المشابهة يحض هذه الرؤية الأولية؛ إذ ما يلبث المرء أن يدرك – حين تصفو النوايا – أن الموضوعات التي تبدو سهلة للغاية كثيراً ما تكون في حقيقة الأمر صعبة للغاية، بل أصعب مما نتصور. هنالك موضوعات كثيرة تصادفنا في حياتنا، وتتداول فيما بيننا، تبدو لنا سهلة للغاية، وتكاد تكون في باب المسلمات التي لا تحتاج إلى تمحيص أو تأمل، ثم إذا بنا إذا وقفنا إزاءها وتأملنا فيها أدركنا على الفور أنها أصعب من أن نلم بها. وموضوع الذوق، أو التذوق بالأحرى، هو من تلك الموضوعات التي تكمن صعوبتها في سهولتها المفرطة. ذلك أننا ننطلق فيها من أشياء نمارسها. ويوشك كل منا أن يكون مدركاً – على نحو ما – ما المقصود بالذوق، أو ماذا يعني التذوق الأدبي، لأنه يقرأ، ويتذوق، ويحكم على ما يقرأ. وكل منا يمارس هذه التجربة على مدى الأيام؛ وهو لذلك في غير حاجة إلى أن يعرف شيئاً جديداً عن هذه الممارسة العملية التي يقوم بها دائماً ويقوم بها غيره بالضرورة، عندما يقرؤون الأعمال الأدبية، أو عندما يشاهدون أعمالاً فنية تشكيلية، أو يستمعون إلى موسيقى أو غناء

أو غير ذلك من الفنون؛ فقد جرت طبيعة الأشياء على أننا ننتهي من كل قراءة وكل مشاهدة وكل استماع إلى إصدار رأينا أو حكمنا على ما قرأناه أو شاهدناه أو استمعنا إليه. وهذا الحكم يشتمل على موقفنا من العمل؛ أي أن هذا العمل تحرك من وجوده الطبيعي الخارجي خلال أنفسنا وتفاعلنا معه إلى تبلور في المنظور الذي اشتمل عليه هذا الحكم الأخير الذي نعلن فيه تقبلنا إياه ورضاءنا عنه، أو نعلن عكس ذلك. فما الذي يمكن أن يقال إذن في مسألة التذوق ونحن نمارسها على هذا النحو وهذه الوتيرة المطردة؟

ربما كانت الصعوبة الأولى التي نواجهها في هذا الشأن تأتي من أن كل فرد منا يمارس هذا النوع من الممارسة؛ فكل منا يتذوق الأعمال التي يقرؤها أو يشاهدها أو يستمع إليها؛ ولأن كل واحد منا مؤهل لهذه العملية على نحو أو آخر، وبدرجة أو بأخرى، فمن هنا تأتي الصعوبة الحقيقية في أن نتحدث عن التذوق على أنه موضوع عام. وبعبارة أخرى لا أعتقد أن واحداً منا يجرؤ على أن يقول إنني قادر على أن أقدم إلى جمهور الناس "وصفة" محددة لعملية التذوق؛ فلا يمكن أن تكون هناك هذه الوصفة؛ لأنها إذا صحت بالنسبة إلى شخص فقد لا تصلح بالنسبة إلى شخص آخر، وإذا أمكن ممارستها في وقت بعينه أو بيئة بعينها فقد لا يمكن ممارستها في وقت آخر أو بيئة أخرى. وهكذا ستكون هناك أشكال من الاختلاف تدعو إلى رفض مثل هذه المغامرة التي نحاول فيها تعميم منهج أو مجرد طريقة للتذوق؛ فمن المحال أن نحدد ذلك تحديداً مطلقاً. ويبقى بعد هذا أن العملية التذوقية في ظاهر أمرها عملية ممارسة شخصية أو فردية، وأن نتائجها تتعلق على كل حال بصاحبها وتنحصر في إطار نشاطه الخاص، لأن مسألة التذوق لا ترقى إلى مرحلة التقويم evaluation أو النقد. وينبغي أن تكون هذه التفرقة واضحة منذ البداية؛ فنحن نستخدم كلمة "التذوق"، وهي مأخوذة من الذوق، ونستخدم كذلك مفهوم "التقويم" ومفهوم "النقد". والممارسة التي نشير إليها في هاتين الحالتين تختلف اختلافاً جوهرياً. واللغة

الإنجليزية – على سبيل المثال – تأخذ في حسبانها هذا الاختلاف حين تخص عملية التذوق بكلمة value، وتخص عملية التقويم و النقد بكلمة evaluation. والكلمة الأولى هي ايضاً بمعنى القيمة؛ أما الكلمة الثانية فإنها وإن قامت في صلبها على كلمة القيمة كذلك فإنها اشتملت مع ذلك على زيادة في المبنى أدت – وفقاً للقاعدة اللغوية العامة إلى زياة في المعنى، ومن ثم كان المعنى المستفاد من الكلمة الثانية هو البحث في القيمة وتحديدها: أين هي، وكيف تحققت.

وعند هذا الحد يمكننا أن نقول إننا يإزاء نوعين من الممارسة، يختلفان وإن كانا لا ينفصلان؛ قد يبدُوَان في ظاهر الأمر وفي النظرة التعميمية للظواهر شيئاً واحداً، ولكنهما في الحقيقة يدلان على مرحلتين: المرحلة الأولى هي مرحلة التذوق، وهي المرحلة التي يستجيب فيها كل منا بطريقته الخاصة للعمل الذي يواجهه بالقراءة أو بالمشاهدة أو بالاستماع. فكل منا – إذن – على مستوى التذوق – يمارس هذه العملية، أعني عملية التلقي للموضوع الجمالي، وترجمة ما يتلقاه في عقله أو وجدانه إلى شيء يرى فيه قيمة ما فيقتنع به، ويؤثره، ويصبح هذا الشيء محبباً إليه، وينتهي الأمر عند هذا المدى. أما المرحلة الثانية فهي تلك التي نجاوز فيها – أو يجاوز فيها بعضنا في الحقيقة – مرحلة التلقي الأولى، أو مرحلة التذوق، لكي نمارس عملية من نوع آخر، هي عملية تقويم هذا العمل، أو لنقل عملية النقد. وهذه العملية لها أصولها ومقتضياتها ووسائلها وإجراءاتها وآلياتها.. إلخ، وربما كان من الممكن إلى حد ما أن نتفق فيها أحياناً على الشروط الأساسية التي تضمن إنجازها على وجه مقبول، لا أقول على مستوى كل الناس ولكن على مستوى الحد الأدنى من الاتفاق بشأنها لدى "مجتمع الأدب" و"مجتمع الأدب" مصطلح استخدمه في الأصل[١] يوهانيز بيشر j. Becher، ونستخدمه هنا للدلالة على كل من له اهتمام بالأدب واشتغال به، تلقياً

ونقداً أو حكماً عليه. وربما كان هذا هو المعنى الذي قصده يحيى حقي بقوله[٢]: "إنني أكتب لأعضاء نادي فن القول".

معنى هذا أن عملية التذوق وإن ارتبطت بالقيمة فإنها إنما ارتبطت بها في حدود ما أراه أنا أو يراه أي فرد آخر من المجتمع ممثلاً لقيمة ما. وعلى هذا الاساس لابد من أن نسلم بأن القيمة هي الشيء الذي ترتكز عليه بصورة حاسمة عملية التذوق حقاً، ولكن على مستوى الفرد ليس على مستوى الجماعة. صحيح أن تكويني الشخصي بما أنا فرد، وحصيلتي من الخبرة، واحتكاكي بالمجتمع الذي أعيش فيه، والقيم التي يأخذ هذا المجتمع نفسه بها، وتاريخ هذا المجتمع، وكل ما يتعلق بالخلاصة الروحية لمعطيات هذا المجتمع - كل ذلك يؤثر - بلا شك - في الفرد، ويؤثر في نفسي بشكل تلقائي. وعندما أواجه أنا أو غيري العمل الفني فإن كلا منا يواجهه برصيده الخاص من كل ذلك، ومما هو أكثرمن ذلك، وينظر عندئذ في هذ العمل إلى أي حد يتواءم مع ذلك الرصيد.

ثم نعود إلى مسألة القيمة، ماذا نقصد هنا بها؟

ويمكننا - تبسيطاً للأمور - أن نقول إن القيمة شيء مساو لشيء آخر. وهذا التساوي قد يكون على المستوى المادي فنقول إن سيرة ما - مثلاً - ثمنها كذا؛ ونحن نعتني بالثمن ما يساوي في قيمته قيمة هذه السيرة. ونحن بهذا إنما نزن قيمة بقيمة، فنرى أن أحد الشيئين يعادل في قيمته قيمة الشيء الآخر. ولأننا نعرف من قبل قيمة هذا الثمن، فإنها تقودنا إلى معرفة قيمة السيرة. وهكذا تتحدد قيمة المجهول أصلاً على أساس من قيمة المعروف.

هذا على المستوى المادي. أما على المستوى المعنوي فإن لكل فرد منا أن يحدث عملية الموازنة هذه بين الشيء الذي تلقاه (وليكن العمل الأدبي أو الفني في هذه الحالة) ورصيده الشخصي الذي هو ركيزة أساسية في رؤيته، وفهمه، وإدراكه، وتقديره للأشياء. وعندئذ تتم الموازنة[٣] بين هذا

الشيء الجديد المجهول المعروض، الذي لم تحدد قيمته بعد (فقبل قراءتي للقصيدة أو للقصة لم أكن - بداهة - أعرف عنها أي شيء)، والرصيد الذي يرتكز عليه كل منا دائماً في مواجهة الأشياء. على أن هذه الموازنة تتحقق بصورة عفوية وتلقائية، شيئاً فشيئاً خلال عملية قراءة العمل الأدبي، حتى إنها تتم - حين تتم - بتمام عملية القراءة نفسها؛ ففي خلال هذه العملية يتحقق التعرف، وتتم المضاهاة/، وتتحدد القيمة. أما الرصيد الذي أتخذه ركيزة للمضاهاة والموازنة من أجل تحديد القيمة فقد تكون على مدى الزمن الماضي من خلال تجربتي الحياتية، ومن خلال قراءتي واحتكاكاتي وتفاعلاتي مع الناس والأشياء، وعلى أساس ممارساتي المماثلة السابقة في تلقي الأعمال الأدبية بأنواعها المتمايزة. فحين أتلقى - على سبيل المثال - قصيدة جديدة فإنها تظل جديدة إلى أن أقرأها، وإلى أن أحدث هذا النوع من الموازنة بينها وبين ذلك الرصيد الذي اختزنته عبر التجربة وعبر الزمن.

وهنا يمكننا أن نقول إن عملية التذوق هي عملية عرض للأشياء التي أستقبلها لأول مرة على رصيدي من الخبرة السابقة، فأرى إلى أي حد هي متوائمة - على نحو ما - معها، أو أستطيع على كل حال أن أحدد موقعها من ذلك الرصيد: ماذا صنعت به؟ هل أضافت إليه شيئاً جديداً يمكن أن يختزن؟ هل هي في مستوى عمل آخر سبق أن وقفت منه الموقف نفسه؟ هل هي أدنى مستوى من ذلك الذي عرفته من قبل؟.. إلخ.

على أنني لا أطرح هذه الأسئلة على نفسي بصورة مباشرة، ولكنني أواجهها بصورة ضمنية تلقائية في أثناء قراءتي للعمل الأدبي، وأجيب عنها بالصورة الضمنية التلقائية نفسها؛ فمع لحظة القراءة الأخيرة للصفحة الأخيرة من الكتاب الذي أقرؤه سيكون في مقدوري أن أقرر: أين أقف من هذا العمل؛ كيف تقبلته؛ في أي مستوى هو بالقياس إلى الأعمال التي عرفتها من هذا النوع.

والآن، إذا نحن سلمنا بهذه العملية، كان معنى هذا أن كلاً منا إنما يمارس عملية التذوق وفقاً لرصيده الخاص من الخبرة السابقة بالنوع الأدبي. ومعرفة "النوع" هنا مسألة مهمة،؛ لأنني إذا لم يكن رصيدي قد اشتمل على أي خبرة بأي نوع من الأنواع، فإنني لن أستطيع عندئذ أن أحكم على الشيء أو العمل الجيد الذي أواجهه بأنه قيم أو غير قيم، لانني أفتقر عندئذ إلى القاعدة الباطنية التي أستطيع الاستناد إليها في عمل الموازنة المطلوبة.

قد تكون هناك خبرة ما، في مجال ما، يمكن نقلها ضمناً على نحو ما إلى مجال آخر، أي تكون هناك خبرة ما مكتسبة في مجال بعينه لمواجهة الأعمال التي تنتمي إلى هذا المجال ومع ذلك يمكن زحزحتها على نحو أو آخر نسبياً إلى منطقة أخرى متاخمة. ولكن لا يمكن أن أقرر في هذه الحالة أنني سأدخل بقدر كاف من الشجاعة في الحكم على الشيء الذي أتلقاه؛ لأنني سأكون في موقف بعيد نسبياً عن الأرضية الأساسية اللازمة لممارسة مثل هذا الحكم. ولهذا يلزمني عندئذ الحذر كل الحذر. لكن لا يمكن بطبيعة الحال زحزحة هذه الخبرة من مجال إلى مجال آخر يتفاوت في قربه منه أو بعده عنه.

إننا نتكلم عن التذوق الأدبي، ومنا من يتكلم عن تذوق الفن التشكيلي، وهناك آخرون يتحدثون - بحقهم - عن تذوق الموسيقى؛ ولابد أن يكون التذوق مختلفاً في هذه الأحوال. وهنا لا ينصب الاختلاف بداهة على مفهوم التذوق في ذاته، بل على العمليات التذوقية التي تتم في مجالات هذه الفنون المختلفة. فمن البدهي أنني مهما يكن محصولي من الخبرة بالأنواع الأدبية، وقدرتي - من ثم - على تلقيها وتذوقها، لن أستطيع تذوق عمل تشكيلي أو عمل موسيقي ما لم تتوافر لدي حصيلة كافية من الخبرة بهذا الفن أو ذاك، وأن خبرتي بتذوق الأعمال الأدبية لن تسعفني عندئذ (لأنها لا تكفي ولا تصلح) في تذوق الأعمال التي تنتمي إلى الفنون الأخرى. ومن ثم فإنني عندما أتلقى عملاً ينتمي إلى فن ليست لي به سبق

خبرة، ألتزم الحذر في إصدار أي حكم يتعلق بقيمته، إيجاباً أو سلباً، تقبلاً أو رفضاً. ومعنى هذا أن عملية التذوق من شأنها أن تكون نوعية، بحكم نوع الرصيد من الخبرة الذي تستند إليه؛ وهي لذلك موضعية، إذ تصلح لأن تؤدي وظيفتها في حالة بعينها ولا تصلح في سواها.

وعند هذا المدى نشعر بأن الأمر يحتاج منا إلى مزيد من التحديد؛ لأنا إذ كنا قد تكلمنا عن نطق محدود من عمليات التذوق هو نطق التذوق الأدبي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه مباشرة هو: وما التذوق الأدبي؟ إن معنى هذا هو تذوق الأعمال الفنية التي تتخذ اللغة أداة لها. وبعد هذ يبقى لكل فن من الفنون الأخرى أداته أو أدواته. كل فن له علاماته وله شفراته الخاصة به، ولكي أدخل إلى عالم فن من الفنون ينبغي لي أن أتعرف شفراته وأكون على إلف بأدواته وعلاماته، وبكل الركائز الأساسية المشكلة له، التي تسمى لغة هذا الفن. فكما تكون اللغة الكلامية هي لغة الأدب، يحدثنا المشتغلون بالفن التشكيلي عن لغة التشكيل، ويحدثنا المهتمون بالموسيقى عن لغة الموسيقى. وكما نتحدث فيما يتصل بلغة الأدب عن مفردات القول وتراكيبه النحوية وبلاغته، يتحدث التشكيليون عن مفردات التشكيل وتراكيبه وبلاغته، وباللغة نفسها يتحدث العارفون بالموسيقى. ولكي يكون المرء قادراً على تلقي أي فن من هذه الفنون لابد أن يكون على دراية كافية بمفرداته وتراكيبه وعناصره البلاغية، وأشكال الجملة فيه، وكيفيات بنائها. أجل، فكما يتحدث المشتغلون بلغة الأدب عن الجملة الكلامية، يحدثنا الفنانون التشكيليون عن الجملة التشكيلية، كما يحدثنا أهل الموسيقى عن الجملة الموسيقية. وهكذا انتقلت المصطلحات الوصفية الخاصة باللغة الأدبية إلى المجالات الفنية الأخرى. وربما أذنتم لي بأن أذكركم في هذا السياق بما يجري في مجال يبدو بعيداً كل البعد عما نحن فيه؛ ألا وهو مجال لعبة كرة القدم؛ فلابد أن كثيرين منا سمعوا واحداً من المعلقين اللحظيين على المباريات يقول إن بعض اللاعبين نجحوا في أن

يصنعوا "جملة تكتيكية"، أو أن "جملة" بدأت ولكنها - للأسف - لم تتم (ويقصد بالجملة عندئذ انتقال الكرة من لاعب إلى آخر، لتحقق الهدف في النهاية).

هكذا يتأكد لنا أن كل فن من الفنون، بل يوشك أن يكون كل نشاط إنساني مركب، فردياً كان أو جماعياً، له مفرداته وتراكيبه وجمله، وله نحوه (قواعده التي تحكم بنيته) وله بلاغته (ما تحدثه كل جملة جديدة من تأثير مختلف لدى المتلقي، يترجم إلى ما نسميه المتعة). أجل، إن الجمل المتقنة التي تتم حتى خلال مباراة كرة القدم من خلال نسق من الحركات المتتابعة التي تنتهي إلى غايتها المنشودة يمكن أن تسمى جملاً بليغة بقدر ما تحدث من أثر إيجابي ممتع للمشاهد المتلقي. والحديث عن الجمل الحركية في مجال الرقص كذلك متداول، سواء أكان فردياً أو جماعياً للاشارة إلى اشتمالها على مجموعة من الحركات المتنوعة والمنتظمة كذلك في سياق إشاري دال ومؤثر، أي بليغ.

وإذا نحن قصرنا حديث التذوق الآن على تذوق الأعمال الأدبية، حيث اللغة هي أدة التعبير، فسوف ندرك بعد قليل أننا دخلنا في نطاق شاسع للغاية. فالمشكلة الأولى التي ستواجهنا هي مشكلة اللغة نفسها، وكيف أنها تستخدم في مجال الأدب وفي غير مجال الأدب. إنها أداتنا للتواصل والتفاهم في حياتنا اليومية، ولكننا في الأدب نحاول أن نصنع من هذه اللغة لغة أخرى لها خصوصيتها وتميزها. وهنا يكون من شأن هذه الخصوصية، أن تحصر هذه اللغة من حيث مجالات استخدامها، ومن حيث المتداولون لها، في نطاق خاص وضيق. فإذا كان في الوطن العربي مائة وخمسون مليون نسمة مثلاً يستخدمون اللغة العربية في شؤون حياتهم العامة فإن من يألفون منهم هذه اللغة على مستوى الاستخدام الأدبي لن يزيدوا عن عشر هذا العدد، إن لم يقلوا.

أما الخصوصية التي صارت تميز لغة الأدب فقد تكونت عبر تجارب وخبرات وزمن طويل، وتأصلت ونمت وتطورت وتغيرت، في عالم مكتمل في ذاته، يتحرك من داخله، وتصب فيه الجهود المتصلة عبر الزمن، ليظل للأدب آخر الأمر - بما هو نشاط لغوي خاص - خصوصيته وتميزه.

لكن توظيف اللغة توظيفاً خاصاً في الأدب ينشعب إلى أنحاء متباعدة من الاستخدام يوشك أن يكون لكل منها تميزه، كما يكون له استقلاله النسبي. فنحن نستطيع أن نتحدث عن لغة "وصفية" مثلما نجد في أجزاء كثيرة من الأعمال الأدبية الروائية، ناهيك عن القصائد الغنائية. كذلك نحن نتحدث عن لغة "درامية"، كما هو الشأن في لغة المسرح، وفي القصائد الدرامية بصفة عامة، وعن لغة "سردية"، أو لغة الحكي كما قد يؤثر شكري عياد أن يسميها، كما أننا نتحدث في نطاق الأدب - قبل هذا كله - عن لغة شعرية ولغة نثرية. وعلى هذا النحو أوشك كل لون من ألوان الإبداع الأدبي أن تكون له لغته الخاصة، بما يؤذن بتصنيف اللغة الأدبية في عدد من اللغات، أو - إن شئنا الدقة الاستخدامات النوعية. ومعنى هذا أننا دخلنا من خصوصية اللغة الأدبية العامة (التي ليس لها في الحقيقة إلا وجود افتراضي) إلى خصوصيات لغوية نوعية جديدة. وعلى أساس من هذه الخصوصيات نميز - عندما نقرأ عملاً أدبياً - ما قرأناه: هل هو قصيدة غنائية؟ هل هو ملحمة؟ هل هو قصيدة قصصية؟ هل هو قصة، أو رواية، أو مسرحية؟ وفي وسعنا دائماً أن نجيب عن هذه الأسئلة وفقاً لإدراكنا لطبيعة اللغة المستخدمة فيما نواجه من أعمال.

وإذا كنا قد تحدثنا من قبل عن استقلال كل فن من الفنون التعبيرية والتشكيلية بعلاماته وشفراته، فإننا نستطيع الآن أن نتحدث - في إطار الفن الأدبي ذاته - عن العلامات والشفرات هنا عندما نلاحظ تجربتنا في القراءة. ذلك أننا عندما نفتح الكتاب ونشرع في القراءة، سنكتشف منذ الصفحات بل الصفحة الأولى ماذا نحن مقدمون على قراءته، وسيتضح لنا

أننا في صدد قراءة نص درامي (مسرحي)، أو عمل قصصي (رواية أو قصة قصيرة)، أو عمل شعري. فإذا تساءلنا: ما الذي يمكننا من أن نصنع هذا التمييز منذ قراءة الصفحة الأولى، كانت الاجابة هي: إنها الشفرات؛ أي الشفرات الخاصة بكل نوع أدبي. ذلك بأن كل نوع من هذه الأنواع قد صار له - ربما منذ البداية، وربما مع مضي الزمن - جملة من الشفرات تكوّن ما نسميه "العرف"، بمعنى ما تعارف الناس في "مجتمع الأدب" عليه، واتفقوا بشأنه. ولكي أتمكن من ممارسة عملية التذوق لنوع من تلك الأنواع، لابد أن أكون عارفاً بتلك الشفرات الخاصة بهذا الفن، أي بكيفيات توظيف اللغة فيه، وبكل الشروط اللازمة لإنتاجه في الصورة النموذجية المتفردة. وهذا نفسه يستدعي خبرة واسعة قد لا تكون متاحة لكل فرد ، حتى في حدود ما نسميه "مجتمع الأدب".

الواقع العملي يقول إن من ينتمون إلى "مجتمع الأدب" لا يجتمعون على الاهتمام بكل أنواعه؛ فمنهم من يهتم بالشعر، ويكاد لا يكون له اهتمام بالقصة أو المسرح؛ ومنهم من يكون اهتمامه موجهاً إلى المسرح، دون كبير اهتمام بالشعر أو القصة، وهكذا. ومعنى هذا أن من ينتمون إلى "مجتمع الأدب" ينقسمون بحكم تأهيلهم وتأهبهم فيما يختارون أو فيما يقبلون على قراءته، وتخضع القراءة لدى كل منهم لعملية اختيار يوجهها اهتمام كل منهم الخاص، ذلك الاهتمام الذي ينشأ لدى الفرد نتيجة لما تكّون لديه من خبرة كافية بنوع أدبي بعينه، أصبح في مقدوره، وفقاً لحصيلتها المترسبة في نفسه، أن يتقبل الجديد مما ينتمي إلى ذلك النوع، وأن يعلن رأيه فيه، قبولاً أو رفضاً. وعندئذ تتم عملية الموازنة - التي سبقت الإشارة إليها - في طمأنينة، حيث يعرض القارىء هذا العمل الجديد بصورة تلقائية على خبرته السابقة في مجال هذا النوع، فيعرف عندئذ أين يقع هذا العمل.

لنفترض أنني اخترت للقراءة – من بين جملة متنوعة من الأعمال الأدبية – ديوان شعر؛ فأنا لم أوثر – في هذه الحالة قراءة ديوان الشر اعتباطاً، ولكن لأن لي خبرة سابقة كافية بهذا النوع الأدبي، ولأنني أحب أن أعرف ماذا في هذا الديوان من جديد. ماذا يحدث عندئذ؟ من المحتمل أنني ما أكاد أمضي في القراءة بضع صفحات حتى يكون نَفَس الشاعر قد اتضح لي. وهنا قد أتم قراءة الديوان أو لا أتمه؛ فالمسألة قد صارت محسومة عندي منذ تلك اللحظة. أما كيف عرفت نفس الشعر فإن هذا لا يكون نتيجة اكتشاف، بل لأن الرصيد السابق لديَّ من الخبرة بهذا النوع الأدبي هو الذي مكنني من أن أضاهي هذا الذي قرأته من الديوان بما سبق لي معرفته من هذا النوع، وعندئذ أستطيع أن أحد أين يمكن أن يوضع هذا الديوان في عالم الشعر، لا في عالم الشعر على وجه الإطلاق، بل في عالم الشعر الخاص بي، الذي تتحدد آفاقه بحدود خبرتي السابقة. وفي هذا الإطار تأخذ عملية تذوق الشعر معناها.

والشيء نفسه يقال إذا إنا اخترت للقراءة عملاً أدبياً ينتمي إلى نوع أدبي آخر غير الشعر، فإن إقبالي على قراءته وقدرتي أخيراً على الحكم عليه، قبولاً أو رفضاً، إنما توجههما خبرتي الشخصية السابقة بهذا النوع؛ أعني خبرتي بعلاماته وشفراته الخاصة المميزة.

وهكذا يتضح لنا أنه ليست هناك عملية تذوق أدبي عام، ولكن هناك عمليات تذوق نوعي تختلف باختلاف الأنواع الأدبية التي يتاح للناس في "مجتمع الأدب" قراءتها. ليس هناك تذوق للأدب، ولكن هناك تذوق للشعر، وتذوق للقصص، وتذوق للمسرح، إلى آخر ما هناك من أنواع أدبية، رئيسة أو فرعية. على أن الخبرة الخاصة بأحد هذه الأنواع، بعلاماته وشفراته، لا تؤهل المرء بالضرورة لتذوق نوع آخر؛ فقد يكون في مقدور أحدنا أن يتلقى الأعمال الروائية مثلاً تلقياً مطمئناً، ينعكس في تجاوبه معها، ويؤهله للحكم عليها، ولكنه يتلقى الأعمال الشعرية أو المسرحية أو غيرها

في حذر شديد، ويكون في الحكم عليها - إذا هو غامر بالحكم عليها - أشد حذراً.

كل هذا يقودنا الآن إلى فهم الطابع الشخصي للعملية التذوقية، لا من خلال القاعدة العامة التي أطلقت ذات يوم، والتي تقول إنه "لا مشاحة في الذوق"، والتي كادت تصرف الأنظار عن معاودة التأمل في المسألة التذوقية، بل من خلال الواقع العملي والممارسة الحقيقية. لقد صار من الواضح أن تذوقنا للأدب هو في الواقع تذوق لأنواعه المختلفة، وأن تأهيل كل منا الخاص في علاقته بهذا النوع أو ذاك هو الذي يجعل له ذائقة أي قدرة على التذوق متقدمة في نوع ومختلفة في نوع آخر فإذا قلنا إنه لا مشاحة في الذوق كان ذلك تعميماً جائراً؛ إذ إن كل ذوق متخلف إنما يقبل المشاحة، إن لم نقل الشجب أو الرفض.

وإذا كانت قدرة كل منا على التذوق تستند إلى خبرته النوعية التي حصلها على مدى الزمن، كان معنى هذا أن هذه القدرة ليست خاصة وراثية تتفاوت أنصبة الناس منها ولا معدل عنها، بل هي إمكانية كامنة وقابلة للظهور إذا ما توافرت الشروط الموضوعية الملائمة أو الدفعة لإظهارها، وقابلة للنمو والتطور إذا ما تعهدها المرء بالتدريب. على أساس هذا التصور كان حديث نقادنا القدامى[٤] عن "الطبع المهذب الذي صقله الأدب"؛ وهو الطبع الذي يحسن التلقي لنوع بعينه من الأدب، بقدر ما يستند إليه من خبرة سابقة بعلامات هذا النوع وشفراته، والذي يحكم فيعتد بحكمه.

وإذا كنا نتفق الآن على أن المهتمين بقراءة الأعمال الأدبية سيختلفون قليلاً أو كثيراً فيما يتجهون إلى قراءته، وفيما هم قادرون على تذوقه من الأنواع الأدبية، بحكم تفاوت خبراتهم بهذه الأنواع ومقدار دربتهم عليها، فإن هذا يقودنا إلى الوقوف على أسباب أخرى لذلك الاختلاف، تتمثل فيما يستهدفه كل منهم من وراء قراءته لعمل أدبي ما هل تكون القراءة

للاستمتاع، كما يقال أحياناً؟ وما وجه المتعة في تلك القراءة؟ وهل المتعة هذه تنفصل عن أي تصور آخر يتعلق بالفائدة؟

لقد رأينا من قبل أن "القيمة" موازنة بين شيء وآخر مختلف، فلماذا لا تكون قيمة العمل هنا موزونة بقيمة أخرى خارجية هي الحياة؟ بعبارة أخرى، يوزن العمل الأدبي في إطار أوسع من معطيات الحياة التي نعيشها، فيوضع في سياق الوجود الاجتماعي والتاريخي الذي نعيشه ونمارسه ونمثل – لا محالة – طرفاً جوهرياً فيه. وهنا قد نجد – على المستوى النظري – كثيراً من مواقف الاختلاف بيننا؛ فبعض التوجهات النظرية قد تقف بنا عند حدود الاستمتاع بالشيء في ذاته in itself ولذاته for itself، وأنه هو ذاته كيان قائم مكتمل، وليست له أية صلات أو تعلقات بما هو خارجه، حتى نحيله إلى ذلك الخارج لنفهمه ونقومه في ضوئه.

هذا التصور ساعدت عليه فلسفات كثيرة شغلت الناس منذ وقت مبكر، وربما كان الفيلسوف الألماني "كانط" هو بداية هذا التحديد للقيمة التي ننشدها للعمل في الناحية الجمالية الصرف، أي في الاستمتاع بالشيء بلا غاية نفعية، بل الاستمتاع به في ذاته ولذاته. أما المسائل النفعية فيمكن البحث عنها خارج دائرة الأدب ودائرة الفن عموماً.

ولا حاجة بنا الآن إلى الاسترسال في تتبع الأفكار التي حاولت أن تحد الغاية من تلقي الأعمال الفنية بعامة؛ فسوف يدرك كل من يتاح له منا هذا التتبع أن فكرة الغاية هذه كانت – ومازالت حتى اليوم – تتأرجح بين هذين الطرفين على الدوام؛ ففريق يؤكد أن قيمة الشيء في ذاته، وأن غايته كامنة فيه، وأن تذوقنا له وحكمنا عليه ينبغي ألا يستند إلى شيء خارجه؛ وفريق آخر يؤكد أن العمل الفني (العمل الأدبي ضمناً)، شأنه شأن أي عمل إنساني آخر، هو – أول الأمر وآخره – نتاج اجتماعي، وأنه وإن صدر دائماً عن فرد فإنه يكون موجهاً – لا محالة – إلى مجتمع أو – على الأقل – إلى جماعة. ومادام هذا العمل موجهاً بالضرورة إلى جماعة فلابد أن

يكون للجماعة دور في هذا الشأن، بمعنى أنهم كانوا مأخوذين في الحسبان عندما كان الأديب الفرد يجلس ليبدع هذا العمل. لابد أنه كان في ذهن هذا المبدع قارئ ما، أو مجموعة بأعيانهم من القراء، يتصور أن عمله هذا سيكون بين أيديهم، وأنهم سيقرؤونه، وأنه يريد أن يضمن تعاطفهم معه، وتقبلهم لعمله هذا بقبول حسن. وفي هذه الحالة لا يمكن تصور قيمة العملالأدبي منفصلة عن الوضع الاجتماعي الذي يتحدد بمقتضاه هذا العمل: ماذا يؤدي إلى المجتمع، وماذا يقول له، وماذا يصنع فيه.

وإذن، فالعمل الأدبي إنتاج جميل وله مقوماته الجمالية الخاصة به، وله طرافته، وله متعته التي يحدثها فيمن يباشر فيه تلك المقومات الجمالية، بما تشتمل عليه من علامات وشفرات خاصة، ولكن لا يتوقف الأمر في تقبله والحكم عليه عند هذا الحد؛ إذ لابد أن الضمير الأخلاقي عند المتلقي سيلعب دوراً في هذا التقبل، وكذلك ستسمح له مفاهيمه للعلاقات البشرية بتقبله ولا تسمح لسبب أو لآخر فيه، كما أن إيديولوجيته سيكون لها بكل تأكيد دور في هذا التقبل إيجاباً أو سلباً. وهكذا يتأرجح الموقف دائماً — كما قلت — بين الأخذ بأن قيمة العمل في ذاته ولذاته، وتأكيد تعلق هذه القيمة بما يعنيه هذا العمل خارج نطاقه المادي المحدود.

وعند هذا المدى قد يقال إننا مازلنا ندور في قضية التذوق في مدار النظر الكلاسيكي؛ وهذا صحيح. ولأنني لم أتحر في هذا العرض أي تتابع تاريخي لهذه القضية فإنني لن أدخل في استعراض التفصيلات التي تشكل المشهد النقدي الحداثي خلال العقود الأربعة الأخيرة من هذا القرن فيما يتعلق بهذه القضية.

والواقع أن التوجهات النقدية الحديثة والمعاصرة على نحو ما تمثلت وتتمثل في الفكر النقدي الغربي، الأوروبي والأمريكي، قد نسفت في عمومها كثيراً من الأفكار الكلاسيكية، وأحالت إلى مواقف يفتقر فيها الفكر إلى الثقة في صلابة الأشياء وصلابة الحقائق.

إن المجتمع الغربي قد علمته التجارب الحديثة أنه لم يعد هناك حقائق صلبة يمكن الاستناد إليها والحديث عنها، وأنه لا يمكن الاطمئنان إلى أن الحياة مازال فيها الجوهري الذي يمكن التثبت به، وأن كل شيء اهتز وسقط، وأن هذا السقوط قد ترادف مع مضي الزمن، حتى أصبح الفرد في موقف لا يحسد عليه إزاء الحياة والوجود، حيث اختلط الحقيقي وغير الحقيقي، وحيث توارى كل ما يطمئن المرء إلى الوجود ويجعله متآلف مع الحياة بقدر ما يحتاج لكي يعيش وينتج ويعطي. وقد انعكست هذه الروح التشاؤمية في التوجهات الفكرية النقدية، من حيث التشكك في الحقائق وفي مدى ثباتها، ولم يعد موطيء لقدم يقف عليه المرء في ثقة. كل شيء صار ككثبان الرمل المتحركة، وإذا بالمجتمع كله يوشك أن يسقط.

هكذا كانت الأوضاع التي عانى منها المجتمع الغربي بصفة خاصة ومازال، وراء هذه التوجهات التي رفضت - تقريباً - إحالة العمل الأدبي في تلقيه وفي فهمه وتذوقه والحكم عليه إلى الواقع والتاريخ والتجربة الإنسانية، الإجتماعية والأخلاقية العامة، على أساس أن هذا العمل مستقل بذاته، وأنه يتحدث بنفسه عن نفسه، وأن الشيء الوحيد الممكن عندئذ هو مواجهة هذا العمل بوصفه "نصاً أدبياً" منفتحاً، قادراً على أن يقول في كل مرة يتلقاها فيها المرء قولاً جديداً، وبلا نهاية.

إن النص الحداثي على وجه الخصوص يحقق فكرة "ديريدا" في أنه يمارس "الإرجاء اللانهائي للدال"(٥) دون أن يعني ذلك أن يشير إلى شيء لا يمكن التعبير عنه. والأصح أن النص الأدبي يقوم على اللعب بالدوال، دون أن يشتمل على بؤرة مركزية أو على خاتمة. "وبما أنه لم يعد هناك معنى يستكشف، وليس هناك سوى لعب للدوال، فإن النص يتطلب من القارىء أن يمضي في اللعب - والحال كذلك - ليتعاون معه في عملية دالة منفردة"(٦) وسوف يكون من العسير على المتلقي لمثل هذا النص أن يجد فيه ما يربط بينه وبين الواقع الخارجي، لا على مستوى الدلالة المباشرة ولا على

مستوى الرمز؛ لأن العناصر المشتركة في بنائه أو تشكيله تبدو كما لو كانت نسيجاً في فراغ. ومن ثم تصبح عملية التذوق نوعاً من اللعب الموازي للعب الدوال المنتشرة في فضاء النص. والواقع أن خيوط اللعبة كلها ستصبح في يد المتلقي، بعد أن استبعد المبدع نفسه، واستبعدت حتى فاعلية النص في ذاته. ذلك بأن عملية التلقي - أو عملية التذوق لا بأس - لا تكون من هذا المنظور منفعلة بما يحدثه النص نفسه من تأثير، بل تكون فاعلة فيه، ويكون التأثير - كل التأثير - لها في التوجه بالنص أو توجيهه إلى حيث يروق لها. ومن ثم يستمتع المتلقي بالنص - إذا هو استمتع به - بقدر ما يصنع - أو يتلاعب - بهذا النص؛ وعندئذ يتأكد - على نحو لم يتحقق من قبل - أن الخبرة النوعية السابقة والمحصلة من خلال الممارسات المتصلة هي ألزم ما يلزم المتذوق لأي عمل أدبي، أو - بالأحرى - لأي نص أدبي.

وهنا يلزمنا الوقوف - دون إطالة - عند ثلاث على وجه الخصوص من المسائل المتعلقة بهذا السياق.

المسألة الاولى تتمثل في التفرقة بين العمل الأدبي والنص الأدبي، وكيف أن الأعمال التي يتلقاها قارىء الأدب اليوم هي نصوص وليست أعمالاً.

وهذه التفرقة بالغة الأهمية، لأنها تتضمن استراتيجية جديدة لعملية التذوق تقوم على تصورين أساسيين؛ الأول يتمثل في استبعاد شخص المؤلف من المنظور؛ لأن النص يمكن أن يقوم بذاته دون حاجة إلى مرجعية خارجة، في حين يظل أي "عمل" منتمياً إلى صاحبه، متعلقاً به. أما التصور الثاني فيتعلق بحدود النص من جهة، وبالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه من جهة أخرى.

أما فيما يتعلق بحدود النص (والمقصود هنا هو النص الحداثي، الذي ظهر في إطار هذه التصورات) فقد سبق أن أشرت إلى كيفية بناء هذا النص

من عناصر تبدو كما لو كانت نسيجاً في فراغ، فكل منها يتحرك حراً في اتجاه. ويفضي هذا إلى نتيجة مؤداها أن المتلقي/ المتذوق لن يتمكن قط من أن يحيط بالنص في مجمله، و يجد فيه "ما يربط بينه وبين الواقع الخارجي، لا على مستوى الدلالة المباشرة، ولا على مستوى الرمز".(٧) والنتيجة عندئذ هي أنه – وفقاً لما قرره ديريدا – ليس هناك معنى يمكن تثبيته أو تقريره"(٨).

ولنتذكر هنا قسمة رولان بارت النصوص إلى نوعين: نصوص اللذة ونصوص الغبطة، وكيف أن نصوص اللذة هي تلك التي تحدث الاكتفاء والامتلاء، وتمنح المتلقي الانتعاش اللحظي؛ وأن نصوص الغبطة هي تلك التي تزلزل كيان المتلقي وتزعزع تماسكه الذوقي وقيمه الراسخة، وتنتهي بعلاقته باللغة إلى أزمة. نتذكر هذا لنقرر مع كريستوفر بتلر أن نصوص الحداثة تلك لا تستهدف إحداث ذلك النوع من اللذة التي حدثنا عنها بارت مرتبطة بالنصوص التي تستقبل في هدوء واسترخاء، وأن البحوث عما تشتمل عليه هذه النصوص من لذة (إذا كانت تتضمن لذة على الإطلاق بعد أن وسمها بارت بالإزعاج) سيكون رهناً باستكشاف جمالية خاصة بها، يسميها بتلر "جمالية الانفتاح aesthetic of openness"، أي جمالية النص المنفتح دلالياً، الذي لا نهاية لدلالته، ولا حدود تحدها.

هذا فيما يتعلق بالحدود.

أما فيما يتعلق بالإنتماء إلى النوع الأدبي فإنه إذا كان كل عمل أدبي قديم أو غير حداثي يعرف نسبه بصورة واضحة وحاسمة إلى أحد الأنواع الأدبية المعروفة، على نحو ييسر عملية تلقيه وتذوقه في ضوء الرصيد المختزن من الخبرة بهذا النوع، فإن النص الحداثي يتمرد على هذا النوع من النسب، فلا يخلص الإنتماء إلى أي نوع أدبي، بل يفتح الحدود بين الأنواع المختلفة، ولا يلتزم بالعلامات أو الشفرات المميزة لكل نوع على

حدة. وهنالك يكون النص صادماً للمتلقي/المتذوق بقدر ما يكون منبت الصلة برصيده من الخبرات السابقة.

ولننظر الآن في النصين الآتيين لنرى كيف أن التصنيف "النوعي" لهما صار مضللاً، لأن الحدود الفاصلة بينهما قد سقطت في الحقيقة، وليس على المرء إلا أن يستقبلهما ويتذوقهما على أساس جديد.

والنص الأول بعنوان "يبدو أنني أرث الموتى"[10]. يقول:

"عندما عدت مع الأقدام الكبيرة من دفن أمي وتركتها تربي دجاجاتها في مكان غامض، كان عليّ أن أحرس البيت من تلصص الجارات، وتعودت أن أجلس على العتبة في انتظار البطلة – التي يظلمونها دائماً – في المسلسل الإذاعي.

ويوم حصلت صديقي على تأشيرة لاختبار جسدها في قارة أخرى، ورغم أنها لم تنس سجائرها على مائدتي – كعادتها دائماً – تأكدت أن التدخين ضرورة.

وصار لدي درجاً خاصاً ورجلاً سرياً (كذا)

هو ذاته حبيبها القديم

أيضاً

عندما يفشل الأطباء في اكتشاف كلى لا يرفضها جسد أسامة، أسامة الذي تهرأت كليتاه.

لأنه يستبعد مرارته ليصير أكثر رشاقة.

وقد استخدم إبهامه لتأكيد حضوري أثناء الحكي.

وقد أستعير منه أيضاً تشنج مثانته.

يبدو أنني أرث الموتى... إلخ.

أما النص الثاني فبعنوان "المشوار"[11]. يقول:

..الرصاصة في كتفي.

أود الصراخ، لكن ليس هذا وقت الصراخ

أود الصراخ.

الشاحنة تغادر أرض الملعب حيث يتجمع المقاتلون المغادرون بيروت اليوم كتفي ساخن (كذا)

لا أقع

أتحسسه في صمت

أنظر إلى يدي، لا آثار لدماء

ربما كانت فارغة لرصاصة أطلقت في الهواء

أخجل من نفسي

صوت الرصاص يدندن في أذني

ألوح بيدي

أرسم بأصابعي علامة النصر

أهتف

صوت الرصاص يرن

أنسى الذعر

أذهب مع زملائي خلف الشاحنة... إلخ

والنص الأول منشور على أنه قصية، والنص الثاني منشور ضمن مجموعة من القصص القصيرة. وأعتقد أنه ليس في كلا النصين ما يبيح والنص الأول منشور على أنه قصيدة، والنص الثاني منشور تصنيفه في عالم الشعر دون القصة، أو؛ فليس بين النصين علامات أو شفرات فارقة من جهة، كما لا يشتمل أي من النصين على العلامات والشفرات التي تقطع بانتمائه إلى نوع أدبي بعينه. وقد عبرت سيزا قاسم في المقدمة التي كتبتها لمجموعة القصص القصيرة التي تشتمل على النص الثاني عن حيرتها إزاء تصنف هذه القصص حين قالت[١٢]:

"تكتب ليلى الشربيني قصصاً قصيرة، أو - بمعنى أصح - هكذا تصنيف كتابتها، وهكذا قدمت في المجلات التي نشرتها فيها، ولكن أنى لها

هذا المذاق الخاص؟ هذه المتطلبات الجديدة في القراءة؟ لقد وجدت صعوبة في تصنف هذه الكتابات.." إلخ.

وحين تتلاشى الأبعاد الفارقة بين النصوص الأدبية، وتتلاشى الحدود الفاصلة بين بعضها وبعض، ويتعذر عندئذ نسبتها إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك، يأتي التصنيف الجامع الذي يشد كل النصوص في حزمة واحدة تحت اسم "الكتابة" الأدبية، وهي الكتابة التي تردد ورود الإشارة إليها في كتابات إدوار الخراط النقدية تحت إسم "الكتابة عبر النوعية"، وعلى الأخص في سياق كلامه عن أعمال يحيى الطاهر عبدالله الأخيرة، وأعمال بشر فارس في الثلاثينيات، وبدر الديب في الأربعينات، وغيرها من أعمال الكتاب والكاتبات: محمد المخزنجي، ومنتصر القفاش، واعتدال عثمان، وابتهال سالم، وغيرهم. إن هذه الكتابات – فيما يقرر الخراط – "تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة، من قصص وشعر ورواية، وتأملات، ونجوى"[١٣]، أو هي كتابات "تعبر الحدود وتسقطها بين الأجناس المألوفة المطروقة، وتتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدة تجاوز مأثورات التاريخ الأدبي"[١٤].

أما المسألة الثانية فتتعلق بموقف "الأنا" المتلقية/ المتذوقة من هذا النوع من "النصوص عبر النوعية"، كيف تتلقاها، وكيف تتذوقها.

وقد طرحنا من قبل فكرة "رصيد التجارب"، الذي يضم جملة الآفاق المعرفية والجمالية التي تشكل خلفية هذه الأنا، وأكدنا أهمية هذا الرصيد في تحديد مدى الاستعداد للتذوق الفني بعامة والأدبي بخاصة. وهنا نتساءل: كيف تكون المواجهة إذن عندما يكون النص الأدبي من ذلك النوع من الكتابة الذي يجاوز كل الأعراف وكل ما سبق رصده: كيف تتمثله الأنا الذائقة؟

إن فكرة اللعب – على نحو ما سبقت الإشارة إليها – قد تقدم إلينا الحل، حيث تواجه الذات لعب العناصر المشكلة للنص بلعب مناظر. ومع

ذلك فليس من السهل قبول هذه الفكرة على علاتها. ذلك بأن هذا اللعب - بمجرد أنه صار لعباً مشتركاً بين طرفين هما الذات أو الأنا المتلقية والموضوع أو النص الأدبي - لن يكون لعباً مطلقاً بلا قيود، بل سيكون - بالضرورة - ضرباً من المباراة. ولعب المباراة - أي مباراة- يقتضي جملة من المواضعات يتلزم بها طرفا المباراة. ومن ثم لا يجوز للنص أن يعبث بالمتلقي، كما لا يجوز للمتلقي أن يعبث بالنص.

إن النص الأدبي وإن جاوز كل النصوص السابقة عليه، وخرج من دائرة التصنيف النوعي المعهود، يظل - مع ذلك - مشتملاً على جملة من شفرات النصوص السابقة - أو هكذا ينبغي أن يكون. وبما أن الأنا التي تتناول النص هي ذاتها - كما يقول رولان بارت - "جماع نصوص أخرى وشفرات أخرى لا حصر لها"[١٥]، فإن اللعب المشترك عندئذ بين المتلقي والنص لا يكون في المطلق، بل يكون محدوداً آخر الأمر بما يطرحه المتلقي على النص من توجيهات، وبما يستجيب النص له من هذه التوجيهات. لكن النص من جهة أخرى - وهو طرف في المباراة - لا يستجيب لتلك التوجيهات التي تؤول إلى الخبرة المختزنة بالنصوص وشفراتها إلا ليطرح عليها - من جانبه - ما هو جديد عليها، وعندئذ يصبح هذا الجديد إضافة إلى تلك الخبرة.

ومعنى هذا أننا لا نتذوق ما يتجاوب مع آفاقنا المعرفية والجمالية المكتسبة من الماضي فحسب بل نحن قادرون دائماً على تذوق كل جديد وكل ما يأتي به المستقبل، بل راغبون في ذلك، وربما جعلنا له الأولوية على ما ينتمي إلى الماضي، على أساس الحقيقة التي علّمنا إياها "هايدجر"، والتي تقول إن النزوع المستقبلي لدى الإنسان له الأولوية على التذكر واستعادة التاريخ. وعلى هذا النحو توشك أن تكون "دائرة التذوق" (من المتلقي إلى النص، ومن النص إلى المتلقي) صورة من دائرة شلايرماخر" التأويلية.

وأما المسألة الثالثة فتتصل بالمسألة الثانية من قريب، وتتعلق بموقف مألوف في عملية التذوق، يرتبط بها ويميزها عن عملية النقد. والطابع الخاص بهذا الموقف هو الانحياز أو التحيز. ولأن التحيز قد صار في زمننا يفهم على أنه صفة سلبية، تنطوي على بطلان وخطأ، وأنه يجافي - لذلك - كل دعاوى الموضوعية ونزاهة الحكم، ويشوه الحقيقة، كان طبيعياً أن تتطلب العملية النقدية التبرؤ منه وتحاشيه، حتى تؤدي مهمتها على الوجه الصحيح، ومن هنا يحرص كل مشتغل بالنقد على ألا يتهم بالتحيز، حتى لا تتزعزع الثقة فيه. أما في عملية التذوق فالأمر يختلف؛ فالمتذوق يستطيع أن يعلن تحيزه دون أدنى شعور بالحرج لأن هذا التحيز - في منظوره - ليس سوى نتيجة طبيعية للتوافق (المبهم أو غير المحدد في معظم الأحوال) بينه وبين النص الذي يتحيز له. وهنا يخرج التحيز من حيز السلبية ليصبح موقفاً إيجابياً، معيّناً لتلك التوافقية في حالة بعينها بين المتذوق وموضوع تذوقه.

وهكذا يظل متذوق النصوص الأدبية خاضعاً لتحيزاته الخاصة، بوصفها ألوان التعصب التي ينفتح منها - كما يقول "جادامر" - على العالم. إنها - كما يقول أيضاً - "الشروط التي تحكم تجربتنا لشيء ما؛ أي التي عن طريقها يقول لنا كل ما نلقاه شيئاً ما "[١٦]. ومع ذلك فقد نبهنا "جادامر" كذلك[١٧] إلى حقيقة أننا لسنا محصورين خلف حائط من التحيزات التي تجعلنا ننكر أي جديد، ولكننا - على النقيض - نرحب بكل جديد واعد يشبع تطلعنا.

ويبقى الآن - وقد شارفنا نهاية هذه الجولة - أن نسجل هنا أن الذوق وإن كان عملاً فردياً بصفة أساسية، يظل الوجود التاريخي بكل معطياته في كل حقبة من الزمن هو الإطار العام الذي يضم هذا العمل؛ فهناك جدل متصل على الدوام بين الفردي والجماعي، يتغير بمقتضاه الفردي كما يتغير الجماعي، حتى أننا لنستطيع أن نتحدث عن تاريخ التذوق إلى جانب

حديثنا عن تاريخ الأدب، أو عن تاريخ التذوق بدلاً من تاريخ الأدب، وهذا عبء ينتظر من أولي العزم النهوض به.

* * *

الهوامش:

١ - انظر روبرت هولب: نظرية الأدب، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٩٤ ص٢٨٠.

٢ - من حديث مسجل له في صالون الأدب بدار الأوبرا بالقاهرة قبيل وفاته.

٣ - يرجع إلى Barabara Herohstein Smith ; Value / Evaluation, in Frank Lentricchia and Thomas Mc- aughlin: Critical Terms for Literary Study, the University of Chicajo Press, 1990, pp. 177- 185

٤ - انظر القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٤٨، ص ١٩

٥- P. D. Juhl: Playing with Texts: Can Deconstruction account for Critical Practice? in Jeremy Hauthorn (ed) : Criticism and Critical Theory, Edward Arnold , London 1984, p. 59.

٦- Juhl: Ibid., p . 10

٧- Christopher Butler: The Pleasures of the Experimenta Text, in hauthorn, Ibid .,p. 131

٨- Vincent B. Leitch: Deconstructive Criticism: an advansed Introduction. Columbia Univ. Press 1983, p. 121

٩- butler: op. cit. , p. 132.

١٠- إيمان مرسال: يبدو أنني أرث الموتى، مجلة القاهرة، العدد ١٤٦، يناير ١٩٩٥، ص ١٩٨.

١١- ليلى الشربيني: الكرز - مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، ص ٨٠.

١٢- سيزا قاسم، مقدمة مجموعة " الكرز" السابقة، ص٩.

١٣- إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤، ص ٢٨.

١٤- نفسه.

١٥- Barthes (R.) S/Z. Hill and Wang,N.Y. 1974, p. 10.

١٦- انظر Gadamer (Hans. Georg).. Philosobhical Hermeneutics University of California Press 1976 , p. 9.

١٧- Gadamer , loc. cit .

مداخلة شكري عياد

أحب أولاً أن أعبر عن إعجابى بالاستراتيجية التي رسمها عزالدين إسماعيل ونفذها بإحكام في تأملاته، فقد دخل إلى قضية التذوق من باب الاستعمال اليومي، ثم راح يتنقل بنا في دهاليز الاصطلاح حتي وصل إلي فلسفة "الإرجاء، أو ببساطة إلى فلسفة اللا معنى، دون أن يقول لنا إنه وجد الطريق مسدوداً، ولكنه يتوقف، ويعيدنا مرة أخرى إلى كلمة التذوق، حتى تكمل الدائرة، ويتحدد المصطلح في ضوء نظرية التأويل، أو فلسفة الظواهر (وهما متداخلتان)، ونشعر بما يشبه الارتياح، لأنه لم يتركنا في عراء اللامعنى.

حين أعرض "تأملات في تأملات" فقد يبدو أني أعوم على عوم " دريدا"، وأن كل ما أحاوله هو البحث عن ثغرة في كلام عز الدين، أنفذ منها إلى كلام جديد، أو أحسبه جديداً، كما قال هو كلاماً حسبه جديداً. وهكذا نظل - هو وأنا - أسرى تلك اللعبة العقيم التي وضعها دريدا: عقيم لأنها بلا نتيجة مادامت "الحقيقة" التي تعزي المفكرون في كل عصر، حتى هذا العصر الذي نعيش فيه، بفكرة البحث عنها، قد تقرر شطبها من القاموس.

ولكنني - في الحقيقة - لا أحاول ذلك، ولا أفترض - أيضا - أن عزالدين حاوله مع غيره. إن الذي فعله هو أنه قدم إلينا، بحياد المؤرخ (التقليدي)، مفهومين للتذوق، أي لطريقة تعامل القارىء مع النص الأدبي: الطريقة الكلاسيكية، والطريقة الحداثية. ومعلوم أن الحداثيين ينظرون إلى كل ما سبق الحداثة على أنه " كلاسيكي". ويمكننا أن نقول إن عزالدين تبنى بالفعل اصطلاحات الحداثيين حين تحدث عن الذوق الكلاسيكي،

فالكلاسيكيون لم يعرفوا " الشفرات"، ولم يضعوا إصطلاح "مجتمع الأدب"، أو "مجتمعات الأدب". وإن وجدت عندهم "الشفرات" كما وجد "مجتمع الأدب" أو "مجتمعات الأدب". والحكمة التي نخرج بها من صيغ عزالدين هى أننا لانستطيع أبداً أن نستعيد سذاجة تلك العصور، وأنه، وأنا معه، وكلنا كذلك فيما أظن، لانخلو من بعض الحداثة. نحن جميعاً – وهذا ما يهمني بالذات – نرى أن الأمور كلها نسبية، وربما كان هذا هو جوهر الحداثة، أو ما سوف يبقى منها، ولهذا لم يكن عز الدين هو ذلك المؤرخ التقليدي المحايد، فمثل هذا المؤرخ لم يوجد قط، وإن توهم ذلك في عصور السذاجة (الكلاسيكية)؛ فقد كشفنا في هذا العصر الحديث مدى تحيزه، بل إن إغراقه في التحيز هو الذي أعمى عينيه عن كل مالايريد أن يراه.

وعز الدين، مؤرخ "الذوق" الذي لايمكن أن يكون محايداً، وإن استطاع – بوعيه الحديث – أن يكون أقل تحيزاً من أسلافه المؤرخين التقليديين، كان متحيزاً بالفعل حين اعترف في ختام حديثه بنسبية الذوق، وفزع إلى تاريخ الذوق – ملقياً مسؤليته على أكتاف الفرق الجديدة النشطة من الباحثين – ليحل لنا معضلة الفجوة بين الذوق الكلاسيكي والذوق الحداثي. أما عزالدين نفسه، الذي نجح في إشعارنا بخطورة المسألة، فلم يعطنا حلاً لها، وليس هذا لأنه "محايد"، بل لأنه لم يقرر موقفه بعد. وقد يكون الحياد هو الاسم الذي نرغب في إعطائه لحالة التوقف أو "الإرجاء". و "الحياد" هنا لاعلاقة له بعدم الانحياز، وإنما معناه، إذا أردنا استخدام لغة السياسة، الحلول في منطقة؛ الحدود؛ وهي شريط ضيق كما هو معلوم؛ وإذا اضطر الإنسان للتوقف فيها ولو ساعات قليلة، قبل أن يسمح له بالعبور إلى أحد الجانبين، أصبح لايطيق نفسه.

فهل أريد، أنا، أن أعبر؟ وأي حماقة أرتكب إن فعلت؟ أأعبر إلى الماضي الكلاسيكي، فينكرني أهله، وأنكر نفسي بينهم؟ أم أستخير الله وأقفز إلى الجانب الآخر، وربما هيضت ساقي، أو اندق عنقي؟

الحل الذي وجدته، أيها السادة، هو أن أعود إلى الماضي البعيد جداً جداً جداً. الماضي الذي لم تكن "الكلاسيكية" بالنسبة له إلا مسخاً وتشويهاً، واغتصاباً وحشياً لمعنى "الحقيقة"، ومعنى "الإنسانية"، ومعنى "الألوهية"، ومعنى "العدالة"، ومعنى "الجمال"، وكل المطلقات.

في ذلك الماضي البعيد جداً جداً جداً، لم يكن الإنسان يعرف الشيء الكثير عن عالمه، أو لعله كان يعرف أكثر مما نتصور نحن، ولكن المهم أنه كان "يؤمن" أنه جزء من العالم الذي أدرك - على الأقل - أنه "مطلق" لايمكن أن تحيط به معرفة مهما اتسعت، وبما أنه جزء من هذا المطلق، ففي داخل ذاته صورة هذا المطلق الرائع، بحقيقته، بعدالته، بجماله، وكل مايعرض له في الحياة من قبح وشر لايمكن أن يمحو جماله الباطن، الذي هو صورة من جمال الكون.

عزالدين، وأنا، وكل مهتم بالأدب والفن قديماً وحديثاً، يربطون الأدب والفن بما يسمى "القيمة"، ولكن "القيمة" ليست سواء عند جميع الناس؛ القيمة الآن تقدر بالفلوس، ولكن ما القول إذا كانت الفلوس نفسها بلا قيمة؟

الاقتصاديون تشغلهم أمور التضخم وأسعار الصرف، ولايبعد أن ننسى، بعد حين، الحكمة الشعبية التي لاتنسي المرض والشيخوخة، وكيف تكون "الفلوس" عندئذ بلا قيمة؛ لايبعد أن ننسى، كما نسينا، القيم الثلاث التي تحدث عنها الفلاسفة الأقدمون، قيم الحق والخير والجمال؛ لايبعد أن

ننساها، فنحن لم نعد نثق كثيراً بالمنطق الصوري ولا بعلم الكلام، ولانعرف "حجة التسلسل" التي تؤدي إلى إثبات وجود ا لله كما تؤدي إلى إثبات وجود القيم؛ فلا يمكن أن تتسلسل العلل إلى ما لا نهاية، ولذا يجب إثبات علة أولى. وكذلك لا يمكن أن تتسلسل القيم إلى ما لانهاية، ولذا يتحتم إثبات قيمة عليا تنتهي إليها جميع القيم، وتلك هى الحق والخير والجمال، جميعها صفات لقيمة واحدة، لحقيقة واحدة.

إن وعينا بالتغير ونسبية المعايير - وهو وعي صحيح - قد أنسانا الوعى بالمطلق وهو وعى ضروري.

والتغير والنسبية من شأن الإنسان، فوعينا بالتغير والنسبي هما وعينا بالإنسان؛ أي وعي الإنسان بذاته. فحين غاب وعينا بالمطلق، ولم يبق لنا إلا وعينا بذواتنا، الفردية أو الجماعية، سيان، أصبح الطريق أمامنا مسدوداً، لأن النسبي المتغير لا يقوم مقام المطلق؛ ووجود النسبي مع غياب المطلق وجود بلامعنى.

كان الشعر أول وعي الإنسان، ويبدو أن الزمن استدار حتى وصل الإنسان إلى حالة من العجز المطلق عن فهم معنى وجوده؛ وشعره اليوم صورة لهذا العجز. فهل يعني وقوفنا على الحدود استشرافاً لأفق جديد؛ لوطن جديد للشعر؛ لبداية جديدة لوعي الإنسان؟

استجابة عز الدين إسماعيل..

تزداد الأشياء وضوحاً بقدر ما يسقط عليها من أضواء، وأعتقد أن ورقتي التي قدمتها هنا، والتي حاولت فيها أن أعيد النظر في قضية التذوق، كانت سعيدة الحظ بما ألقاه عليها الإخوة من أضواء في شكل مداخلات. ومن ثم فإن شكرهم واجب من قبل ومن بعد.

لقد كشفت هذه الأضواء في منظومتي الفكرية جوانب تحتمل الجدال أو المراجعة أو مزيدا من التمحيص، وسكتت عن جوانب لعلها لاتثير القدر نفسه من الاهتمام. وأياً كان الأمر فالطريف حقاً أن الورقة وإن لم تكن عملاً إبداعياً قد تلقت أضواء كاشفة مختلفة، من خلال مداخلات الإخوة المختلفة، التى تشي بالاختلاف بينهم في تلقي هذه الورقة والتفاعل معها. ويبدو أن سوسير كان محقاً حين أصر على أن الإختلاف هو المبدأ المعين للأشياء. ومن ثم فإنه بقدر ماكان إختلافهم طبيعياً كانت اضاءتهم لتلك الجوانب المختلفة من الورقة. وفي الوقت نفسه لم يكن اختلافهم مع بعضهم البعض – أحياناً – بأقل من إختلافهم مع الورقة. وهذه النتيجة مصدر جديد لسعادتي؛ لأن هدفاً أساسياً من أهداف هذه الورقة هو التفكير أو إعادة التفكير بصوت مسموع مع الجماعة في قضية قديمة جديدة هي قضية التذوق. وكما حق لهم أن يختلفوا معي في بعض المسائل فلعله يحق لي كذلك – وفقاً للمبدأ نفسه – أن أختلف معهم في بعض التوجهات.

من ذلك تحفظ الدكتور صلاح فضل على فكرة القيمة، أو الربط بينها وبين عملية التذوق. وهو تحفظ يقوم علي أساس أن الحديث عن القيمة يتعارض مع المنحنى العلمي في بحث الظاهرة، وأن لغة النقد الحديث قد حرصت – من ثم – علي مجاوزة مشكلة القيمة برمتها وما يتبعها من أحكام نقدية قيمية، مكتفية في هذا بأحكام الواقع التي تعتمد التحليل والوصف، وجاعلة من أحكام الوظيفة والأثر بديلاً من أحكام القيمة.

والشبهة المثارة هنا تتعلق بما يبدو من تناقض بين منحنى علمي في تناول الظاهرة، تتوخاه الورقة بصفة عامة، ومبدأ مثالي يستخفى وراء مبحث القيمة، حيث يفترض هذا المبحث التسليم بذلك المبدأ.

والواقع أن القيمة التي تتعلق بعملية التذوق وتغلق دائرتها لدى المتذوق هي نفسها قيمة نسبية كما لاحظ الدكتور شكري عياد في مداخلته؛ وهذا ما يسمح لنا برصدها ووصفها وتحليلها - بالقدر الممكن من الرصد والوصف والتحليل - وفقاً للمنهج العلمي في تناول الظواهر. لكن ما نقوم به نحن الدارسين للعملية التذوقية شيء، وما يقوم به المتذوق نفسه شيء آخر؛ فصدره لايتسع للرصد والوصف والتحليل، ولكنه يعمد مباشرة إلى الحكم؛ الحكم الذي تحدده وتوجهه الخبرة المكتسبة والمختزنة. ومن هنا لم يكن حديث الورقة عن إشكالية الأنواع الأدبية "مجافياً" لمنطقها الأساسي؛ لأن فكرة التذوق في جوهرها - كأشياء أخرى كثيرة مثلها - قائمة على أساس الاختلاف؛ والاختلاف المقصود هنا هو الاختلاف بين الأنواع الأدبية. ذلك بأن المتذوق يحكم على العمل في نوعه بالضرورة (أي منتسباً - وفقاً لخبرته السابقة - إلى هذا النوع دون غيره) وليس في المطلق. ويكفي هذا لتبرئة حكم المتذوق من المثالية.

كذلك يذهب الدكتور صلاح فضل إلى أن الممارسة العملية (التطبيقية) للتذوق "لايترتب عليها تحديد القدرات وتخصيصها بمجالات دون غيرها"، وأن عملية التذوق "التذوق في مجال محدد" تهيىء "كفاءة لإختيار مجال آخر مجاور له، طبقا لما هو ملموس في الواقع المباشر".

والورقة لم تنكر القدرة علي الانتقال من تذوق نوع آخر، ولكنها تجعل هذا الانتقال حذراً في بادىء الأمر، إلى أن تكون الخبرة الكافية بلغة النوع الجديد وأدواته ومشخصاته الخاصة، فعندئذ تتسع دائرة التذوق لدى المتذوق لتشمل هذا النوع.

ويرى الدكتور سعيد السريحي "أن تبدل الذائقة لاينشأ عن الدرس النقدي الذي يحاول التكريس لذائقة ما، وإنما ينشأ عن تراكم النصوص التي تستطيع بإلحاحها واستمرارها أن تفرز الذائقة التي تتقبلها". وهذا الرأى في مجمله صحيح، وهو يتفق مع ما نقتنع به من فكرة الجدل بين الانتاج والاستهلاك؛ فهذا المعنى يأتلف تماماً مع الدعوى القديمة نسبياً، القائلة ان الإنسان ينتج السلعة، وإن السلعة تنتج مستهلكاً، وذلك في إطار التفسير العلمي للعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك بعامة. فلكي يتغير الذوق لدى الفرد لابد أن يوجد العمل أو الأعمال التي تجتذبه وتستفزه، وتولد لديه الرغبة في التكيف معها. وشيئاً فشيئاً تتحول ذائقته فتقبل ما لاتألفه من قبل، وتصبح هذه الخبرة الجديدة إضافة إلى رصيده من الخبرات بقدر ماهى تعديل فيها.

أما دور الدرس النقدى في تبديل الذائقة وتكريس ذائقة بعينها فليس مستبعداً، لأن الذائقة الخاصة كما تتشكل عبر الزمن وفقاً للخبرات الشخصية المكتسبة، كثيراً ما تفيد - جزئياً على الأقل - من خبرات الآخرين، فعلى نحو ما يلعب الدرس النقدي دور وسائل الإعلام في الترويج لسلعة ما، أو سلوك ما، أو إيديولوجيا بعينها.

ويذهب الدكتور السريحي كذلك إلى أن "الذائقة لاتعبر عن موقف شخصي بقدر ما تعبر عن موقف عام".

لا بأس، وإن كنت أميل إلى فتح قنوات الاتصال بين الثنائيات التي تشمل فيما تشمل الذاتي والموضوعي، والفردي والجماعي، والخاص والعام. ومن ثم فالذائقة تعبر كذلك عن موقف شخصي بقدر ما تعبر عن موقف عام.

وقد فتحت الورقة الباب أمام تلقي النصوص الجديدة كل الجدة وتذوقها، ولكنها وضعت شرطاً لإمكانية تحقق هذا، أن تكون هناك جملة من الشفرات تتعلق بالأصول التي تحكم العلاقة بين المتلقي وهذه النصوص،

وهي الأصول التي تمثل الإطار العام لأي مباراة يلعبها طرفان. ومن ثم لا مبرر لتوجس الدكتور السريحي من أن تفضي هذه الأصول إلى الحيلولة دون تحقق النصوص الجديدة، فأصول لعبة الشطرنج مثلاً، بل لعبة كرة القدم، لم تحل مطلقاً دون أن يكون كل دور يلعبه طرفان جديداً كل الجدة ومثير إذا ما قورن بملايين الأدوار السابقة. والورقة تؤكد ضرورة أن يلتزم طرفا المباراة بأصول اللعبة لكي يتحقق لدى المشاهد/ المتلقي/ المتذوق المتعة، فلا يعبث النص بالمتلقي، كما لايعبث المتلقي بالنص.

أما الدكتور صلاح قنصوه فقد اختار مدخله إلى الورقة من باب ما أهملت الورقة الخوض فيه، لتكون مداخلته بذلك بمثابة إضافة توسع من دائرة الرؤية وتعمقها في الوقت نفسه.

وفي هذا السياق أبدى الدكتور قنصوه ميلاً واضحاً إلى نفس فكرة الحكم على العمل بالصدق أو الكذب، على أساس أن الفن "ليس تسجيلاً أميناً لما سبق من انفعالات".

ولكن إذا صح هذا بالنسبة إلى فئة من الناس كون أفرادها تصوراً مبدئياً للعمل الفني يميز بينه وبين الوجود الحقيقي أو الواقعي لصور الحياة فليس مثل هذا التصور متاحاً لكل أفراد مجتمع الأدب، فضلاً عن المجتمع بأسره، بل قد لايكون مقبولاً حين يكون متاحاً، ويكون لديهم تصور بديل له فاعليته الأساسية في تلقيهم وفي أحكامهم على السواء، يتمثل في إعلانهم من قيمة الصدق، وفي الاتكاء عليها في قبول العمل أو رفضه؛ في الرضا عنه أو السخط عليه، بغض النظر عما إذا كان العمل تسجيلاً أميناً لانفعالات صاحبه، أو مجرد تسجيل لانفعالات متوهمة، إن مجرد اقتناع المتلقي بالصورة المطروحة عليه ينقلها مباشرة – أو تلقائياً – إلى منطقة الحقيقي والصادق، وإن كانت في أصلها متوهمة، وعندئذ يصبح المطلوب من العمل الفني هو خلق حالة الاقتناع هذه لدى المتلقي، التي يرتفع فيها الوهمي إلى مستوى الحقيقي.

وكذلك اقترح علينا الدكتور صلاح قنصوه فكرة المتعة الفنية، وربط بين هذه المتعة وعملية التذوق. ومن حقه أن يصف لنا حالة الاستمتاع التي يستشعرها المتذوق عند تقبله العمل الذي يتلقاه، ولكنه يدرك جيداً - من غير شك - أن عملية التذوق لاتنتهي بالضرورة بتقبل العمل بقبول حسن، وأن رفض العمل أو السخط عليه قد يكون في بعض الأحيان هو ماتنتهي إليه عملية التذوق.

ومن جهة أخرى يعقد الدكتور قنصوه مقارنة بين متع الحياة ومتعة التلقي الفني، فيرى أن متع الحياة "تولد إشباعاً مكتملاً ولكنه غير مستمر"، وفي حين أن الإشباع في الفن إشباع متوتر ناقص، ولكنه مستمر، لأنه يخلق الاحتياج المتصل للإشباع، ولكن على مستوى يخالف المستوى البيولوجي؛ لأنه إشباع لايقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر".

ومن ظاهر الأمر تبدو التفرقة بين المتع الحيوية (الحسية بطبيعة الحال) والمتع الفنية التي يستشعرها متذوق الأعمال الفنية - تبدو مغرية وموافقة لمألوف فكرة الثنائيات المتضادة التي شكلت معلماً أساسياً من معالم التفكير البنيوي في زمننا وقبل زمننا. وهكذا تتراءى هذه التفرقة كما لو كانت صدى لثنائية المادي والمثالي، أو الزمني والأدبي، أو النسبي والمطلق، أو المنتهي واللانهائي.. إلخ، فمن الممكن تصنيف المتعة وفقاً لكل ثنائية من هذه الثنائيات.

وقد سبق أن ذكرت أنني أمل إلى فتح القنوات بين الثنائيات التي تشمل فيما تشمل الذاتي والموضوعي. وهنا أضيف إليها ثنائية الحسي والمعنوي، التي تتوازى في الواقع مع تلك المجموعة من الثنائيات. والواقع أن المتصوفة نجحوا في دمج طرفي كل ثنائية من هذه الثنائيات؛ ففي قلب المادي يكمن الروحي؛ والزمني طريق إلى الأبدي؛ والنسبي يتحرك في إطار المطلق (وهذا ماجعل النسبي مع غياب المطلق وجوداً فاقداً للمعنى عند الدكتور شكري)، ففكرة النسبي تستدعي على الفور مفهوم المطلق بالضرورة؛ وهي

لاتفهم مطلقاً إلا في إطاره. وهكذا يحل مفهوم الاندماج محل مفهوم التناظر، فتكون متعة التذوق حسية ومعنوية في وقت معاً، ولكنها تخلق الحاجة لمزيد من الإشباع في الوقت نفسه.

وأخيراً لم أقصد بهذا التعقيب سوى أن أمارس حقي في مناقشة بعض الأفكار التي تفضل الإخوة الأفاضل لطرحها من خلال مداخلاتهم، وأعود في النهاية لأقدم إليها خالص تقديري لما قدموه من ملاحظات خصبة كانت بمثابة إضاءات جديدة للموضوع المطروح للنظر والتأمل.

مداخلة صلاح فضل

إن من المشهور عن الأستاذ أمين الخولي أنه كثيراً ما يختم حديثه في قضايا الأدب والنقد مشيراً إلى أهم ما فيها باعتباره "شيئاً ليس في الكتب، وهو الذوق". وتأتي ورقة الدكتور عزالدين إسماعيل - كبير أمنائنا اليوم - لتضع هذا الذوق أخيراً في الكتب عبر عدد من التأملات الثاقبة التي يحلو الحوار حولها.

والورقة تتبع تقنية جدلية تأملية في طريقة عرضها للمفاهيم وتنميتها وتجاوزها، حتى لتجد نفسك في نهايتها وقد توافقت مع ماكانت تثيره لديك من تحفظات أثناء عملية العرض قد تصل إلى درجة الحفيظة. فهي تمضي منهجياً بخطوات محسوبة كي تشبع حاجة المتلقي للتدرج في استيضاح المشكلة واستجلاء جوانبها العديدة.

واللافت للنظر أولاً أن مشكلة الذوق ليست ثانوية أو عارضة، ولم يصبح معقولاً أن تظل على هامش الفكر النقدي أو خارج كتبه؛ فهي في صلب الشعرية الحديثة، في المنطقة الجمالية بين النص والمتلقي عبر اللحظات المتقاطعة في التاريخ والمكونة لسيرورته. وهي لذلك عندما تفضي في ورقة العمل إلى مقولات "جادامر" عن وضع تاريخ التذوق بإزاء تاريخ الأدب في شكل تساؤل حذر، تكون قد استكملت دورتها الجدلية المحكمة، واستبعدت ما أوشكت أن توهمك به من فردية التذوق واعتباطيته، ولعبت معك بنفس الطريقة التي تقترحها مع النصوص الجديدة لعبة مفتوحة تعتمد على قواعد سابقة في الوقت الذي لا تغلق فيه الباب لتطويرها وتجريب آفاق مبتكرة لها.

من هذا المنطلق فإن الحوار مع ورقة العمل يخضع للتقنية ذاتها، فلابد أن نتتبع خطواتها، ونضرب في الاتجاه المضاد لها بقوة، حتى ينعقد الجدل

وتتبلور جوانب الإشكالية، وإذا بنا في نهاية الأمر نكاد نقف على الأرضية ذاتها، ممسكين بمضارب متشابهة في مباراة مشروعة وشائقة.

تبدأ الورقة بإبراز مفارقة كبيرة، متمثلة في اجتماع طرفي السهولة الشديدة والصعوبة البالغة في مسألة الذوق، وهي مقارنة ماثلة تقريباً في جميع مشكلات الإنسان المادية والمعنوية،عندما تخضع في تفسيرها لإحدى منظومتين متخالفتين، أولاهما منظومة الممارسة العفوية التلقائية والوعي المبهم بها والتسليم الكامل بآليتها، وهو الموقف "قبل العلمي" بالظواهر؛ أما المنظومة الثانية فتبدأ مع التفكير العلمي التراكمي، بشروطه وقوانينه الحديثة، عندما يخضع هذه الظواهر السهلة الميسرة التي كان يبدو أنها ليست بحاجة لشرح أو تفسير، للفهم المنهجي المنظم، فتبدو حينئذ أبنيتها المعقدة المتشابكة بكل ترابطاتها في الجهاز العلمي. فإذا أخذنا نموذجاً لذلك ظاهرة "هضم الطعام" مثلاً، وجدنا أن الإنسان كان دائماً يملك تصوراً عاماً عنها، ويمارسها كل يوم دون أن يشعر بها أو يتحكم فيها، اللهم إلا في حالات "عسر الهضم"، دون أن يكون لها دخل كبير في مجراها وتطورها وانتظامها أو ارتباكها، مع حدسه بالأسباب الخارجية لكل ذلك. أما عندما أخذ المتخصصون في علوم الطب والغذاء في تنظيم المعلومات ووضع التصورات العلمية عن هذه العلمية التلقائية البسيطة، اتضح مدى ماتقتضيه من تداخل الأجهزة وتفاعل العناصر، مما أسفر عن قدر هائل من البيانات المعقدة، التي لم يكن يدور بخلد الإنسان أنه يقوم بها دون أن يعيها أو يفهم ميكانيزمها الحقيقي.

كذلك فإن علمية أخرى معنوية، وهي التذكر والنسيان، طالما مارسها الإنسان وأدركها بشكل ما، قبل عصر التفكير العلمي، لكنها عندما تخضع الآن للدراسات والتحاليل والتجارب العضوية والمعملية على آليات المخ البشري وشبكة الأعصاب وطرائق عمل الذاكرة وتخزين المعلومات وتسريبها فإن ضوءاً غامراً لايلبث أن ينصب على هذه العمليات، يكشف

عما فيها من صعوبة ودقة عجيبة. ومسألة الذوق - أو لنقل التلقي الجمالي الفطري للأعمال الإبداعية، ليست إلا إحدى تلك الظواهر التي تتوقف سهولتها أو صعوبتها على المنظور الذي تتم مقاربتها من خلاله، والنسق الذي تندرج فيه، فإما أن يكون منظوراً "قبل علمي"، يخضع للفكرة العامة والممارسة الشائعة؛ وإما أن يكون تحليلياً منهجياً، يستفيد من منجزات البحث العلمي في طرائق التلقي الجمالية والأدبيات المتراكمة عنه في البحوث الحديثة التي ماتزال تمثل - مع المرحلة الفلسفية السابقة عليها - مفتتح التفكير العلمي في الظاهرة.

والملاحظة الثانية أن الورقة تربط بشكل وثيق بين عمليتي التذوق والتقييم، باعتبارهما مرحلتين متعاقبتين تستتبع إحداهما الأخرى وتتوقف عليها، إذ "لابد من أن نسلم بأن القيمة هي الشيء الذي ترتكز عليه عملية التذوق حقاً، ولكن على مستوى الفرد وليس على مستوى الجماعة" ثم تستدرك فتربط فكرة القيمة بجذرها الاجتماعي، بناء على علاقة الفرد بالمجتمع.

وفي تقديري أن العودة لاستخدام مصطلح "القيمة" في هذا السياق، بعد أن كانت لغة النقد الحديث قد حرصت على تجاوزه، لايساعد كثيراً على تحليل مفهوم التذوق من منظور علمي، بل يرتد إلى أوضاعه السابقة، فمنذ أن قام "منطق البرهان" في الفلسفة الحديثة بالتمييز بين "أحكام الواقع" و"أحكام القيمة"، على اعتبار أن الأولى تحليلية وصفية تنحو إلى التعرف على العناصر المكونة للظواهر والوظائف المنوطة بها دون إصدار تقويمات لها، وأن الثانية لاتخرج عن تطبيق منظومة قيمية جاهزة على هذه الظواهر مرتبطة بطبيعة الحال بخبرات الفرد في المجتمع وقوانينه القارة. وقد أصبح هذا التمييز ضرورياً.

وإذا كانت البحوث الجمالية اللاحقة قد وجدت أنه من الضروري الشروع في تحليل مكونات الخبرة وشرح آلياتها فإنها قد ظلت حريصة

على تفادي استخدام كلمة القيمة أو الحكم لارتباطها بالأطر التقليدية وأحلت محلها مصطلحات جديدة تتوافق مع التصورات الديناميكية مثل الوظيفة والأثر وغيرهما. على أن المشكلة لاتتمثل في الألفاظ ذاتها بقدر ما تنجلي في المنظومة المعرفية الكلية التي تحيل إليها ويبدو أن الورقة قد أرادت استيعاب التصورات الكلاسيكية وعرضها قبل أن تفرغ للأوضاع الجديدة فاكتسبت طابعاً تاريخياً وهي تتفلت منه، مما أدى إلى نوع من ازدواج النظر فيها طبقاً للمتابعة الزمنية، إذا لاتلبث أن تنتقل إلى إشكالية النوع وتداخلها في الخبرة الحالية، مما يؤدي إلى توارى أحكام القيمة بالضرورة، وعندئذ تخلص الورقة ويتوحد منظرها في سياق نسقى تأملي يعتمد على مفاهيم القراءة وجماليات التلقي المجافية بدورها لما كانت ترتكز عليه المثالية الفلسفية المولدة لمفهوم القيمة.

وتدعونا الورقة بعد ذلك كي نتوقف عند عبارة طريفة منقولة عن الأستاذ يحيى حقي عندما قال إنه يكتب لأعضاء نادي فن القول، أي لجمهور الأدب وقرائه، إذ تقدم في مشهد لاحق تقديراً تقريبياً هؤلاء الأعضاء، فترى أنه من بين مائة وخمسين مليون نسمة في الوطن العربي يستخدمون اللغة العربية (أي بلهجاتها العديدة) في شئون حياتهم العامة فإن من يألفون الاستخدام الأدبي لها لن يزيدوا عن عشر هذا العدد، أي أنهم يقدرون بنحو خمسة عشر مليون نسمة.

والمسألة المراوغة التي يصعب تحديدها في هذا التقرير هي مسألة الإلف هذه، وهل تعني توافر كفاءة القراءة الأدبية والقدرة على فك شفراتها وأدواتها التقنية، أم تقتصر على مجرد ما اكتسبته خلال الخبرة التعليمية المحدودة من تدريب يسير على طرائق فهم النصوص الأدبية، وماتمارسه من حين لآخر أثناء عملية سماع عفوي أو قراءة عابرة في النص شعري أو روائي؟ وهل تتكون لها بذلك كفاءة أدبية خاصة؟ أحسب أن هذه القضية في غاية الأهمية لموضوع التذوق، لأنها ترتبط بالمستوى العام له، وفاعلية

الفنون المرئية الجديدة - مثل السينما والتليفزيون - في تنميته وتحريكه، فهذه الفنون هي التي يعد جمهورها الممارس حقيقة بمايكاد يبلغ مائة مليون نسمة من مختلف الأعمار، والتساؤل عن مدى إسهام عادات المشاهدة المنتظمة للأعمال المرئية في تكوين الكفاءة التخييلية والعقلية اللازمة للتلقي الأدبي والفني يساعدنا على التصور الصحيح للموقف، إذ إننا لو راجعنا التقدير الذي تقدمه الورقة لكم أو عدد من يألفون لغة الأدب وجدنا أنها متفائلة إلى درجة كبيرة، ولو كان هناك في العالم العربي ثلاثة ملايين فقط - أي خمس التقدير المطروح - بوسعها قراءة نص شعري وتذوقه، أو الإطلاع على رواية أو قراءة مسرحية وهم إشاراتها، لكانت أوضاعنا الثقافية مختلفة جداً عما هي عليه الآن، وربما كان تشجيع بعض البحوث الإحصائية عن مبيعات الكتب وتوزيع دور النشر مفيداً في التحديد الدقيق لحجم المشكلة. على أن السؤال الذي قد يثار في هذا العدد عن مدى أهمية التقدير الكمي بالنسبة للخواص الكيفية للقراءة يقودنا إلى التفكير في الوسائل التي يمكن بها استثمار فاعلية النواقل السمعية البصرية الجديدة لتنشيط دائرة الكفاءة الفنية والأدبية وتوسيع مساحة القراءة على أساس التوافق الوظيفي والجمالي بينهما، اضافة إلى ماتتيحه دراسة هذه الوسائل المستحدثة من رصد متغيرات الذوق والحساسية بصفة خاصة، إذ إنه على تعدد المداخلات التي تصب فيه فإن الحاصل الأخير منها لايمكن فهمه إلا في إطاره الشامل.

من هنا فإن ما تذهب الورقة إليه من أنه "ليست هناك عملية تذوق أدبي عام، ولكن هناك عمليات تذوق نوعي تختلف باختلاف الأنواع الأدبية التي يتاح للناس في "مجتمع الأدب"قراءتها. ليس هناك تذوق للأدب، ولكن هناك تذوق للشعر وتذوق للقصص وتذوق للمسرح وهكذا.. على أن الخبرة الخاصة بأحد هذه الأنواع لاتؤهل المرء بالضرورة لتذوق نوع آخر "يتطلب المراجعة". عن الذوق غير أن النزوع إلى تجزئة الخبرة الجمالية

باختلاف مجالاتها النوعية من فنون متعددة بلغات مختلفة، والمضي في ذلك إلى درجة تفتيت هذه الخبرة داخل فن القول ذاته، مع إتساقه مع المعطيات العملية في واقع القراءة الخارجي، هذا النزوع يصل إلى درجة غريبة عن طبيعة الكفاءة الأدبية والفنية وارتباطها بالأنواع المفضلة فحسب، فطبقاً لنظرية الأدب وتمثيله للواقع بأشكال مختلفة، وتقنياته في التعبير والترميز والإيقاع، لايمكن أن نتصور شخصاً قادر على قراءة الشعر وتذوقه وعاجزاً عن فهم العالم الروائي أو المسرحي بشكل تام. فالتوزيع النوعي لعمليات التذوق في الممارسة التطبيقية لايترتب عليه تحديد القدرات وتخصيصها بمجالات دون غيرها، وربما كان السبب الذي أدى إلى ذلك الموقف هو ربط التذوق دائماً بالحكم على القيمة وأهليته، أن توافر البيانات الكافية لإصدار هذه الأحكام لا يدخل في نطاق القدرة على التذوق. فإذا أغفلنا مسألة أحكام القيمة واكتفينا بأحكام الواقع - كما أشرت من قبل - كان بوسعنا أن نتفادى أيضاً هذا التوزيع النمطي لأنواع القدرات المعزولة، واستطعنا رؤية القواسم البنيوية المشتركة في الخبرة الجمالية، وماتهيئه عمليات التذوق في مجال محدد من كفاءة لاختبار مجال آخر مجاور له طبقاً لما هو ملموس في الواقع المباشر.

وعندما تعبر الورقة ماتسميه بالمرحلة الكلاسيكية في فهم ظاهرة الذوق وتحليله، وهي لم تكن مضطرة لاستعراضها، لتقدم المشهد النقدي الحداثي خلال العقود الأخيرة، فإنها تعمد إلى اختزال هذا المشهد عندما تقتصر على وجهة نظر تعتبرها تشاؤمية، يختلط فيها الحقيقي بغير الحقيقي، وتفقد الأشياء صلابتها ويقينها، وهي وجهة النظر التفكيكية عند "دريدا" ومدرسته، فتسقط من حسابها مجموعة من التيارات المعرفية في الفكر الحديث، التي تبني تصوراتها على أسس علمية موضوعية، لاتقف عند حدود الاطمئنان الكلاسيكي للظاهر، بل تختبر حركيتها وفاعليتها وتداخل

إنساقها، ومن أهمها التيار السيميولوجي، وعلم النص، إضافة إلى بقية مدارس القراءة والتأويل.

ويبدو أن الثنائية التي تعمل في جذر هذه الاتجاهات مرة أخرى هي مدى القرب أو البعد من التوازي مع ظاهر النظريات العلمية الحديثة في العلوم الطبيعية والإنسانية، فالتفكيكية هي الاتجاه الوحيد الذي بلغ فيه نقد الوضعية العلمية إلى مداه للتشكيك في أية بادرة مضبوطة - ولو بصفة مؤقتة - تنظم عمليات الفهم والتفسير ضمن أنساق محسوبة، مما يجعل سوء الفهم هو القاعدة. أما علم النص مثلاً فهو يقدم تصورات كلية شاملة لظاهر النصوص بمستوياتها وأبنيتها المختلفة، مشيراً إلى أن حركية قراءتها واندراجها في أنساق متراكبة يقودان، لا إلى تثبيتها، كما كان شأن النصوص عند الكلاسيكية، ولكن لتنظيم أطر إدراكها وحركيتها ومستويات تحليلها وتلقيها بشكل يجعل من الممكن تحليلها علمياً بالإفادة من قوانين عمل الذاكرة والبحوث التجريبية الحديثة في الذكاء الاصطناعي. أما السيميولوجيا فهي تدرج النصوص كما هو معروف في نظم العلاقات الثقافية الكبرى، وتقدم أدوات فعالة للتعرف على أنواع الاشارات وعلاقاتها ووظائفها. ومفاهيم القراءة والتأويل لاتعتمد على محو الوجود المتعين للنص الأدبي والتشكيك فيه انطولوجيا، بل تزيده تحديداً عندما تفتح ثغرة اليقين حوله فحسب من وجهة نظر التلقي، بغية إخضاعه للاستقصاء البحثي. وحتى ماتعتمد عليه التفكيكية من التشكيك في الأثر ذاته إنما تهدف منه إلى هز الثوابت القديمة، بحيث يمكننا أن نقول بعد مراقبة هذا المشهد بتعدد الاتجاهات التوليدية للنص في الشعرية الحديثة مقابل الجهد المنظم الذي تؤخره الورقة لتأصيل منظومة التلقي التاريخية. ويبقى أمامنا في سياق النمو الداخلي لمفاهيمنا بإزاء هذا الرصيد الثري أن نتبنى الاستراتيجية الملائمة لحاجاتنا المعرفية والمؤدية إلى تطوير الفكر الشعري واحتفاظه بروح المنهج العلمي، لضمان فاعليته في تحديث الواقع وتحريكه.

وربما كان علينا أن نراجع بعض الأحكام المطلقة التي درجنا على التسليم بها بالنسبة لما تتسم به الأجناس الأدبية من فوارق نوعية؛ لأن تحليل المراحل المفصلية عند بروز التطورات التاريخية والأجناس الجديدة يبرز ما تتميز به من حركية أيضاً. فعمليات التهجين بين الأنواع كانت تتم قديماً ومازالت تحدث بكثرة لافتة. ويكفي مثلاً أن نتأمل كيفية انفصال القصة والمسرح عن إطارهما الشعري في العصر الكلاسيكي، وخلوصهما إلى النثر بشكله الصافي في العصور الحديثة، لنسمع الصرير المنبعث من تمزق علاقة الشعر بالنثر، كما يكفي أن نرقب عن كثب في تاريخنا العربي ومرونة العلاقة بين الشعر الغنائي والسردي والملحمي والنثر المعجز في شعريته، والمفعم بالمحسنات الصوتية والكناية المهجنة بينهما، حتى ندرك تقريبية هذه الفواصل، ومرونة الأسوار التي أقيمت بين الأجناس المختلفة.

ونتيجة لاستحضار هذه الوقائع فإننا ندرك أن عمليات التهجين والمزج التي نشهدها اليوم ليست جديدة، بل هى تجارب ضرورية سابقة لكل تطور حقيقي فى خارطة الإبداع وممهدة له. والذى يحدث هو أن هذه التجارب الطليعية لا تمضي كما نتصور عادة بغير قانون أو نظام، لأنها وإن كانت تجافي جزئيا الأعراف السائدة فهى تقترح شفرتها أثناء عملية توصيلها ذاتها، أي أنها - كما يقول لوتمان، مستخدما نفس آلية التصوير التي تلح عليها الورقة - ليست لعبة بدون قواعد، بل هى لعبة يتم ارتجال قواعدها أثناء اللعب ذاته، وحينئذ يتوقف مصيرها علي مدى استجابة الأطراف الأخرى فى اللعب لهذه القواعد المتحركة الجديدة، ودرجة التقاطهم لطرف الخيط فيها، ومعاودة ممارستها. بهذا المنظور الدينامي فإن الأجناس " عبر النوعية" اليوم قد لا تلبث أن تصبح نوعية جديدة في مرحلة لاحقة، وهى تعتمد على تلك الجماليات التي أشارت لها ورقة العمل باسم "جمالية الانفتاح"، والتي يطلق عليها نقاد آخرون "جماليات التقابل" المخالفة لجماليات التماهي التقليدية. والواقع أن ورقة العمل بتكنيكها الجدلي قد

عادت لتؤكد قبيل نهايتها هذه الحقيقة التي أوهمتنا من قبل إغفالها وهي "أننا لا نتذوق مع آفاقنا المعرفة والجمالية المكتسبة من الماضي فحسب، بل نحن قادرون دائما على تذوق كل جديد وكل ما يأتي به المستقبل، بل راغبون في ذلك، وربما جعلنا له الأولوية على ما ينتمي للماضي". وبهذا فإن جماليات التقابل وما ترحب به من حركية الأجناس الأدبية هي التي تروج بين طوائف المثقفين الطليعيين بمقدار ما تسود جماليات التماهي بقية الاتجاهات.

من هنا فإن الورقة تراوغنا حين توهم الاعتماد على مفهوم ثابت محدد لرصيد التجارب الماثل في وعي القاريء، والمكيف طريقة فهمه وتصنيفه للنصوص التي يتلقاها، وهي الفكرة التي تسمى عادة بأفق الانتظار أو التلقي، لأنها لا تلبث أن تلح في طرف خفي لخاصية كان يجب إبرازها وتصديرها في هذا الأفق وهي ديناميته الشدية التي تجعله يتسع دائما ليحتضن الإمكانات التجريبية الجديدة، بحيث لا يمثل في نهاية الأمر معيارا صلبا صارما، يتم قياس كل جديد عليه، ونفي ما يتعارض معه، بل يأخذ في التشكل بطواعية متفاوتة طبق المقترحات التي تقدم له، ويتم تعديله أثناء القراءة.

فإذا طبقنا ذلك على النصين اللذين استشهدت بهما الورقة، وهما قطعتا "إيمان مرسال" "يبدو أنني أرث الموتى"، و"ليلى الشربيني" - مهما كان رأينا في درجة تمثيلهما للاتجاهات الطليعية - سنجد أن طريقة التوزيع الكتابي على السطور، وما تؤدي إليه من تكثيف وتسوير للكلمات بجدار من البياض هي التي تثير شعريتهما، مع ملاحظة ضعف الإمكانات الغنائية لهما، لاقتصارها على الجانب الذاتي دون التوظيف الإيقاعي. لكن بقية العناصر الرمزية والتصويرية تمضي في النسق السردي، مما يجعل القاريء يتردد قليلا بين هذين الاحتمالين حتى يصل إلى نهاية النص ويكون بوسعه طبقا لنوعية تصوراته عن الشعرية وطريقة تفاعله مع البواعث المشفرة له

أن يميل إلى ترجيح أحد الاحتمالين. لكن المهم في جميع الحالات أن يكون النص قادرا على تحقيق بنيته لديه؛ لأن هذا "التبنين" لازم لإنتاج الدلالة وتلقيها، وشرط لتوحيد شفراته الجمالية. فإذا لم يدرك القاريء هذا الإطار الدلالي الشامل، كان تصنيفه عديم الجدوى، ولم يدخل بشكل فعال في رصيد تجاربه الجمالية.

ومهما كانت الملاحظات التي نسوقها على الورقة تمضي أحيانا في الاتجاه المضاد لها فإنها في واقع الأمر – كما أسلفنا – تتوقف على حركة الفكرة الأساسية لتعكس الجدل معها، وتقيم حوارا لا يهدف إلى الاتحاد معها بقدر ما يقوم بدور المكتشف لاتجاهها والمشير إلى الاتجاهات الأخرى المحتملة لتناولها، بحيث يتسنى لنا أن نرى كيفية دخول الذوق في الكتب، ووضعه موضع البحث والتحليل، بفضل هذا التناول العلمي المنهجي الرصين الذي يقدمه "الدكتور عز" فيها.

مداخلة سعيد السريحي

الذوق والتذوق والذائقة مفاهيم غامضة يصعب تحديدها تحديداً علمياً، والاصطلاح على دلالة واضحة لها يمكن الرجوع إليها؛ ولذلك آثر الدرس النقدي في بعض اتجاهاته عزلها عن الدخول في دائرته أو الاحتكام إليها عند اشتغاله بتحليل النص أو الحكم على شعريته. ومع ذلك فإن تأثير هذا المفهوم أو هذه المفاهيم الغامضة الرجراجة على الموقف من النص تأثير خطير، لايفيد معه تجاهله وتناسيه. ولذلك عاد الدرس النقدي للحديث عنها مرة أخرى، مع محاولة إعطائها الصبغة العلمية، حيث تم الاعتراف بها على أنها أمر موجود بالقوة، كما يقول المناطقة، ولكنه أمر سابق للحكم أو التحليل، بحيث يكون الدرس النقدي محاولة من أجل "علمنة" هذه الذائقة. فإذا كان التذوق لايستطيع أن يعطي إلا حكماً انطباعياً، فإن دور النقد هو أن يبحث عن الأسس العلمية التي يمكن أن تترجم هذا الحكم الانطباعي في خطوات يتم الاتفاق أو الاختلاف عليها، حيث تأخذ شكلاً علمياً من أهم سماته أن يصبح قابلاً لنقل الحكم وتبريره بعد اعطائه الصبغة المعرفية؛ وبذلك يكون النقد خروجاً عن مثل ذلك المأزق الذي أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني حينما تحدث عن نظريته فقال: "وهو باب من العلم إذا أنت فتحته أطلعت منه على فوائد جليلة ومعان شريفة، ورأيت له أثراً في الدين عظيماً وفائدة جسيمة، ووجدته سبباً إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل، وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل، وإنه ليؤمنك من أن تغالط في دعواك، وتدافع عن مغزاك، ويربأ بك عن أن تستبين هدى ثم لاتهتدي إليه، وتدل بعرفان ثم لاتستطيع أن تدل عليه، وأن تكون عالماً في ظاهر مقلد، ومستبيناً في صورة شباك، وأن يسألك

السائل عن حجة يلقي بها الخصم في آية من كتاب ا لله تعالى أو غير ذلك فلاينصرف عنك بمقنع، وأن يكون غاية مالصاحبك منك أن تحليه على نفسه وتقول: قد نظرت فرأيت فضلاً ومزية، وصادفت لذلك أريحية، فانظر لتعرف كما عرفت، وراجع نفسك، واسبر وذق، لتجد مثل الذي وجدت. فإن عرف فذاك، وإلا فبينكما التناكر؛ تنسبه إلى سوء التأمل، وبنسبك إلى فساد في التخيل".

ومع ذلك ففن النقد في محاولته للكشف عن الأسس العلمية التي انبنى عليها التذوق، أو على نحو أدق محاولته وضع التذوق في إطار علمي قابل لنقل المعرفة والاتفاق عليها أو الاختلاف حولها، لاينجو حولها، لاينجو من أن يكون مبنياً على أساس هش يتبدى معه وكأنما هو محاولة مواربة للإلتفاف على المتلقي وإغرائه بتقبل ماهو شخصي بحت، وانطباعي صرف، على أنه ضرب من النظر العلمي والتناكر الذي أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني لايلبث أن يعود ثانية على نحو أشد شراسة حينما تصطدم الذائقة "المعلمنة" بذائقة "معلمنة" أخرى تحاول أن تكشف زيفها بالحفر فيها وراء التمظهر العلمي لها من أجل التأكيد على البعد الانطباعي أو "التذوقي" الخاص الكامن وراءها. وكذلك يبدو لنا هذا التناكر واضحاً عندما نلاحظ عجز المناهج العلمية المختلفة في النقد عن اقناع المتلقي بتقبل نص أو ظاهرة إبداعية، فهو وإن سلم بعلمية ما يقرؤه فإن تسليمه ذاك لايلزمه بتذوق جمالية النص الذي هو موضوع البحث أو الدرس، إذ ثمة انفصال بين ذائقته هو والدرس النقدي الذي يتكيء على ذائقة مغايرة، أو يخفي خلفه ذائقة أخرى.

ولعلنا نلاحظ جميعاً أن تبدل الذائقة لاينشأ عن الدرس النقدي الذي يحاول التكريس لذائقة ما وإنما ينشأ من تراكم النصوص التي تستطيع بإلحاحها واستمرارها أن تفرز الذائقة التي تتقبلها.

ولعل هذا الأساس "الهش" المتمثل في الاتكاء على الذائقة هو الذي يدفع النقد والنقاد إلى التأكيد على أن المعنى بها إنما هو الذائقة الراقية المدربة التي تكونت نتيجة وعي وعلم وإطلاع ومعرفة وفهم وملكة سليمة. وبذلك يدخل النقد في مأزق آخر؛ إذ إن كل ذائقة بإمكانها أن تدعي لنفسها ذلك، ومحاسبتها عليه أو الاطمئنان إلى صدقها في حساب النوايا الذي لايبقي بعده النقد علماً، ويتحول الحوار عندها إلى مماحكة.

ومن هنا أرى أن على النقد أن يلعب دوراً أكثر خطراً وأجدى نفعاً، فبدل أن يكون إرساء للذائقة على أسس علمية تبشر بأفق جديد للإبداع، عليه أن يكون قبل ذلك، أو مع ذلك، محاولة لبلبلة الذائقة القديمة عن طريق كشف الثغرات الكامنة فيها وفيما تتذرع هي به من أسس علمية للدفاع عما ألفته من طرق قديمة للإبداع. وعندما تفتقر الذائقة إلى إيمانها بما هي مقبلة عليه، تكون عندها مهيأة للبحث عما تسد به فراغها، وتكون كذلك مهيأة للإقبال على ماهو جديد عليها. وعلى هذا الأساس يكون بإمكاننا أن نفهم الدور الخطير الذي لعبته جماعة الديوان على نحو خاص في نقدها لشوقي وحافظ باعتباره محاولة لبلبلة الذائقة السائدة آنذاك، وتهيئة المتلقي لنص جديد يحتاج إلى ثغرة يعبر منها النص إلى نفسه.

وحينما يقوم النقد بهذا الدور الذي ينقل فيه المعركة إلى أرض الخصم، إن صح التعبير، فإن عمله عندئذ يتأسس على محاولة نفي الذائقة السائدة

وليس التذرع بها لتمرير مشروعه الجديد؛ وذلك على اعتبار أن تاريخ الأدب هو تاريخ للتذوق كما أشارت الورقة المطروحة في آخر كلماتها.

والقول بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الذوق يقتضي وعينا بالتباس هذا الذوق؛ فهو على الرغم مما يوحي به في البدء من أنه التلقي الشخصي الذاتي الباحث للظاهرة الإبداعية، إلا أنه في حقيقة الأمر محصلة لجماع النظرة الاجتماعية والتاريخية التي تم بموجبها إعداد الإنسان لتلقي هذه الظاهرة الإبداعية، سواء عن طريق التعليم العام أو عن طريق النماذج السائدة التي يتم توفيرها له، وحثه على التزود منها، إضافة إلى دور الأجهزة الإعلامية المختلفة التي تكرس لمثل هذه النماذج. ومن هنا فإن الذائقة لاتعبر عن موقف شخصي بقدر ماتعبر عن موقف عام.

بقيت مسألة تتعلق بما سبق وبما طرحته الورقة حول موقف "الأنا" المتلقية/ المتذوقة من "النصوص عبر النوعية" وكيفية تلقيها وتذوقها، وذلك حينما أشارت الورقة إلى أن النص الأدبي، وإن جاوز كل النصوص السابقة عليه وخرج من دائرة التصنيف النوعي المعهود يظل، مع ذلك، مشتملاً على جملة من الشفرات السابقة، وذلك مايشكل عقداً بين المتلقي والنص الجديد، يتم اللعب أو المباراة بناء على شروطه.. وإخال ان ثمة مأزقاً يلوح في هذا الموضع، ذلك أن مثل هذه الشفرات التي من شأنها أن تجد للنص الجديد ما يبرره لدى المتلقي، أو ما يكسبه شرعيته لديه، تشكل للناقد إغراء بأن ينظر إلى النص الجديد باعتباره محصلة لهذه الشفرات وتراكماً لها. وهذه المسألة تفضي إلى مشكلتين في آن واحد:

ارتهان النقد لدلالة تلك الشفرات كما هي موجودة عادة في سياقاتها المألوفة قبل أن تلوح في النص الجديد، وما يمكن أن ينشأ عن ذلك من

تغيب للنقلة النوعية التي تمت هذه الشفرات. وبإمكاننا أن نستشهد على ذلك بالخلط الذي نجده عند كثير ممن يتحدثون عن شعرية السرد، حينما يخلطون بين شعرية السرد وشعرية الشعر.

أما المشكلة الأخرى فهي النظرة التجزيئية للنص، بمعنى أن يتم النظر إليه باعتباره جملة من الظاهر تم التوليف والتأليف بينها، وليس باعتباره بنية متكاملة، كليتها سابقة على أجزائها، أي أن المفترض ألا يتم النظر إلى العمل الإبداعي على اعتبار أنه مجموعة من العناصر والشفرات تم ضم بعضها إلى بعض في "تشكيلة" جميلة. وذلك ما يخشى أن يقع فيه النقد حينما ينظر إلى النص الجديد باعتباره جملة من الشفرات السابقة.

مداخلة صلاح قنصوه

ينبغي لي أن أتقدم بالشكر لأستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل لما طرحه من وجهة نظر متسقة متماسكة. والواقع أن شأنها هو شأن الأفكار أو النظرات الكبيرة في قدرتها على ابتعاث الفضول، أو الرغبة في بلوغ إجابات عن أسئلة أخرى لم تكن لتثار بدونها.

وربما ينشأ الفضول أيضاً مما "سكت عنه" أستاذنا، الذي آثر الامتناع عن بيانه لطبيعة الفن أو الإبداع؛ لأن التذوق ينطوي على تصور مسبق لما يميز الفن عن سائر الخبرات والتجارب، وتوقع من المتذوق لما يريد أن يشبع حاجته منه، ليحقق هدفاً أو أهدافاً بعينها؛ فمادام التذوق موقفاً من العمل الفني، فلابد إذن أن يتضمن تصوراً للفن، وتربصاً من التذوق لإنجاز معين. ويشير ذلك في نهاية الأمر إلى غاية الفن أو غايته، وإلى المعايير التي تفصل في جودة الوسائل التي تحقق تلك الغاية أو رداءتها.

ومن ثم سأبدأ - إذا أذنتم لي - بإيراد ما يميز الفن عن غيره من التجارب الإنسانية، بما يتفق عليه الجميع، من خاصة وعامة، وهو إنكار جمهور المتلقين للعمل الفني أو الأدبي أن يكون مباشراً. وتعني المباشرة أن يفصح العمل عن هدف محدد، وينبيء ذلك عن أمرين:

الأول: أن ليس للعمل الفني أن يزاحم أنواعاً أخرى من الفاعلية الإنسانية في إنجاز هدفها؛ أي ينبغي ألا يكون وسيلة تستنفد في تحقيق غاية صريحة محددة.

والثاني: إن ليس للعمل الفني أن يكون غلالة شفافة تبين عما كان ينبغي له أن يستر ويحجب.

ولو تقدمنا خطوة في فحص دلالة المباشرة التي نترخص في استخدامها دون أن ننفق جهداً في كشف ما تنطوي عليه، لرأينا أنها تكشف عن أن التذوق الذي يفضي إلى المتعة ليس عملية "تعرف" إلى ما يحاكيه العمل الفني أو يمثله، وأنه ليس استهلاكاً مباشراً للعمل، كالذي

يحدث في استهلاك الطعام مثلاً، مما يراد له أن يحقق نفعاً عاجلاً، أو بعد حين.

ولكن، لماذا لايكون للعمل الفني هدف معين كغيره من فاعليات الممارسة أو مجالاتها؟ ولماذا يفقد بعض قيمته أو متعته إذا أسفر عن هذا الهدف؟.

يضمر هذا التساؤل اعترافاً بأن للفن خصوصيته التي يفترق بها عن كل ضروب الفاعلية الإنسانية الأخرى. وهنا تتشعب بنا السبل في علم الجمال عند تفسير الباحثين لتلك الخصوصية.

تتفق الفاعليات جميعاً في غاية قصوى هي السيطرة على الطبيعة، وتطويعها لخدمة مطالب الإنسان، ولكنها تختلف فيما بينها في غاياتها النوعية، وأساليبها الخاصة في تحقيقها. ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف، فإنها تشترك جميعاً، فيما عدا الفن، في التأثير المباشر في الطبيعة أو العالم. فموضوعاتها المباشرة هي العالم، كله أو بعضه، وإن اختلفت الأدوات والأساليب والوسائل في فهمه، أو بحثه، أو تغييره، أو التفاعل معه.

أما الفن، فيمتاز عنها، كلها، بأنه يمارس هذه السيطرة، ليس على العالم نفسه، بل على نموذج بديل، أو واقع مغاير؛ أي أنه عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة، وهو العمل الفني أو الأدبي نفسه

وتجتمع في الفن أهداف سائر الفاعليات الإنسانية، بدرجات متفاوتة، ولكن في مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفني. فهو - بإيجاز - وجود آخر بديل، يضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه.

وربما كان ذلك مسوغاً لكثير من المناقشات والدراسات التي تختصم فيما بينها حول أهداف الفن التي تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى، وتخص بإيثارها بعضها عن بعض.

ولا يحقق الفن تلك الأهداف جميعاً بذاته في العالم الفعلي، بل يثير الانفعالات التي تقترن بتلك الأهداف، إما باعثاً على تحقيقها، وإما موهماً بإنجازها، أو محبطاً الأمل في بلوغها.

والغايات الرئيسة المشتركة، هي قهر الفناء بالخلود، والاضطراب والعماء بالنظام، والطبيعة بالتسخير والتطويع، والعزلة بالكلية والاندماج،

والغربة بالتضامن. وتفيض عن تلك الغايات الرئيسة لأهداف وسيطة، مثل الامتلاء؛ فقبل أن تنزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نحاول أن نستبقيها كشيء ملموس محسوس بين أيدينا، كما يبدو في تخليدنا لتجارب معينة. وكذلك الرغبة في التوسع والامتداد، واستشراف المستقبل، واللهفة على الاسيفاء، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا، وتجديد الرغبة في الحياة، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ماخفى أو استعصى على الفهم، من كل جوانب العالم.

والعمل الفني لايؤدي نفعاً مباشراً، لأنه ليس أداة أو وسيلة تستهلك وتتلاشى في تحقيق هدف مدرك بوعي وقصد. ونفعه هو ما يشعه من متعة خاصة به، وليس من متعة منافع محددة أخرى تتجاوزه، يحيل إليها، أو يشير إليها خارجه.

فهو وجود يضاف إلى متلقيه، يستدمجه بطريقة أو بأخرى، لكي يستطيل ويمتد، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة، مهما يبلغ تنوعها وتعددها.

ويقترن الفن بإثارة الانفعال، وذلك لأن الانفعال هو التعبير الإنساني عن حصيلة ما يبلغه الإنسان؛ وهو المعادل المباشر لأية ممارسة، والعلامة المميزة لعمقها أو قدرها. إنه النتيجة المعلنة للتجارب الإنسانية في كل الأحوال.

لابد إذن للفن أن يصوب نحو الانفعال؛ لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة السافرة للعمل الإنساني التي لا نملك أن نحجبها. ولا نقصد من ذلك أن مهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات، بل نقصد إثارة الانفعالات؛ فالفن ليس تسجيلاً أميناً لما سبق من انفعالات بحيث يكون الحكم على العمل الفني بالصدق أو الكذب، كما هو الحال في أحداث الحياة اليومية، أو الوقائع العلمية.

بيد أن هذا الانفعال الفني ليس انفعالاً مكانياً لما نعانيه في الواقع، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا، أو أنزل الشرير عن المسرح وأوسعه ضرباً. فهو إذن ليس الانفعال الكيفي الواقعي، بل الانفعال بعد

تصفيته شكلياً، أي بدخوله في نسب وعلاقات، يحددها العمل الفني بوصفه تكويناً قائماً على الاختيار، والاختزال، أو التكيف، وفقاً لرؤية الفنان الخاصة.

وهذا التكوين يسيطر عليه الفنان، ويشاركه المتذوق في متعة السيطرة عليه، لإدراكه أنه ليس الواقع الذي يخصه شخصياً، في عالم خارجي ينسحق فيه، ويذعن له، ويضغط عليه كشيء من بين أشياء العالم. فهناك يتحرر المتلقي من أهاب الإنسان ـ الموضوع والمفعول به، ليدلف إلى رحاب الإنسان ـ الذات أو الفاعل، أو الوجود الخاص الذي يملك فيه نفسه، ويسيطر على عالمه.

ويحفز هذا الوجود الجديد، أي العمل الفني، المتلقي لأن يحياه ثانية ويسقط عليه تجربته أو انفعالاته الخاصة التي لاتجد لها منفذاً في حياته الضيقة، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم، تلك القدرة التي يستعيرها من المبدع نفسه، وكذلك إسهامه المطلوب والمدعو إليه في شئون العالم، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الخاص.

كذلك يحس المتلقي أنه يرتاد المجهول للإستكشاف والسباحة، بحيث يعظم عالمه ويخصب. ولأن العمل الفني وجود مغاير بدليل، فإنه يجتذب المتذوق ليغمر نفسه فيه، بعيداً عن العالم الذي كاد أن يجتاحه، ويرغمه على التجانس معه، وهذا الوجود الجديد خامة طيعة، فرض عليها الفنان نظاماً جديداً. ولا يعدو أن يكون هذا النظام ما درجنا على تسميته بالشكل.

ويبدو أن الإلحاح عليه أمر تكتنفه الريب والظنون؛ لآن العناية به في نظر البعض جرم لا يغتفر في حق ما يسمى بالمضمون.

ونحن لا نقصد بالشكل ما نعرفه بالتكنيك، مثل القول بأن تكنيك الشعر يقوم على اللفظ والقافية؛ فهذا ما يميز بين نوع فني وآخر بوجه عام. كما أنه ليس الأسلوب الذي يمتاز به فنان عن غيره في نطاق فن بعينه، بل نريد به ما يميز عملاً فنياً معيناً داخل النوع نفسه، ولدى الفنان الواحد، أي هو ما يميز العمل الفني من حيث هو كذلك.

والشكل، بوجه عام، هو الصيغة الإنسانية التي تبرز فاعلية الإنسان في كل المجالات، على الأرضية المحايدة للسديم الطبيعي المتجانس. وهو

الذي ينقل أيضاً الخبرة الإنسانية في مختلف مجالاتها من المستوى الكيفي الذي تتباين فيه صنوف الاستجابات الفردية، وتتفاوت ردود الأفعال داخل خضم كثيف من الأمواج المتلاطمة ـ ينقلها إلى المستوى الذي تتحدد فيه العلامات والإشارات في أنساق ونظم ونماذج وقواعد. وهذه الأنساق التي تسيج الفاعليات وتنتزعها من أمشاجها، لغتها الخاصة، وشفرتها ودلالاتها.

وتتراتب الفاعليات الإنسانية وتتفاضل، وفقاً لانتقالها من المستوى الكيفي، أي الحس المباشر والاستجابة المنقلبة، إلى المستوى النظامي؛ أي الشكلي؛ فالشكل يحرر الأشياء والأفعال من التشتت والتخبط والابتذال. وهو أكثر الطرق يسراً وكفاءة لنقل الخبرات والتواصل بين البشر، كما أنه أشد قنوات إنفاق الجهد والطاقة اقتصاداً واختزالاً. وهو يملأ، في النهاية، المسافة أو البعد أو الانفصال بين العالم العقلي الخارجي، وعالم الإنسان الذي يتحكم فيه، ويسيطر عليه، بمقتضى هذه الأشكال التي يفرضها الإنسان عليه.

وعلى أية حال، فالإنسان يواجه دائماً أشكالاً قد أصاب الكثير منها التصلب والجمود. والعمل الفني بما هو وجود مغاير لا يقنع بهذه الأشكال، يسعى إلى استعادة ملكيته للعالم الأصلي، لكنه عندما يشرع في ذلك، يصنع ما تصنعه الثقافة، بمعنى العالم الإنساني، مع العالم الطبيعي؛ أي ما يفرضه النظام على المادة الغفل؛ ولذلك يقدم شكلاً بديلاً.

فإذا كان الشكل كذلك فأين ياترى نعثر على المضمون؟ ولفظ شكل ـ كما يقول المناطقة ـ لفظ إضافي، أي نسبي، لا يفهم إلا إذا نسب إلى غيره، مثل ولد ووالد؛ ومن ثم لابد للشكل من مضمون ينسب إليه.

والمضمون، عندنا، لو أذنتم لي، ليس ما اعتدنا في أحاديثنا على أنه المقصد أو الفكرة الرئيسية، أو الموقف الفلسفي أو الاجتماعي أو السياسي للفنان. وهو ما يمكن أن يصاغ في تقرير موجز بسيط، أو عبارة قصيرة، أو أحياناً في كلمة واحدة تحدد مغزى رسالة الفنان (import) على نحو ينقلنا على الفور إلى مجال آخر للتداول خارج الفن، بما يتضمن من مفاهيم أو

معايير للتصنيف أو التقويم، تختلف بطبيعة الحال عن مفاهيم الفن ومعايير بوصفه خطباً نوعياً يفترق عن سائر ضروب الخطب أو النص.

والتسليم بتلك الدلالة المرفوضة يعني أن للعمل الفني غلافاً، أو غشاء أو وعاء؛ هذا الشكل الذي يمتلىء بمضمون. وإذا ما نزعنا القشرة أو الغلاف الخارجي لما وجدنا إزاءنا، بحسب تلك الدلالة الشائعة للمضمون، سوى الرأي أو الموقف الذي تبناه الفنان، بوصفه إنساناً، أو مواطناً، أو مثقفاً.

ويعني هذا في نهاية الأمر أن الإبداع الفني ليس سوى عملية تغليف وتعبئة وتعليب إنتاج يتسلمه الفنان من مجالات أخرى، قد تكون فلسفية أو سياسية أو أخلاقية أو اقتصادية... إلخ. ولأن مصطلح مضمون أو محتوى إنما يعني الداخل المليء الغزير المادة، الذي إذا ما قارناه بالشكل كان هو "العبوة" المحتواة، في حين أن الشكل هو "الكيس" الذي يحتويها، فكيف يستقيم لغوياً ومنطقياً أن نعد المضمون مجرد فكرة، أو موقف، يمكن أن يتباين المتلقون ويتفاوتوا في التقاطها، أو استخلاصها من العمل الفني بأسره؟ وكيف نقارن بين عمل فني لفنان معين وعمل فني آخر له، مادام المضمون واحداً في العملين؟ وما الجديد الذي أضاف العمل الفني الآخر إلى الفن؟

ويعني الإعراض عما يزعمه البعض مضمون العمل الفني استبعاداً لفكر الفنان؛ لموقفه الفلسفي والاجتماعي، سواء أدرجه بوعي أو دون وعي. فما نعنيه ببساطة هو أن ذلك لا يشكل مضموناً للعمل الفني. فهذا المضمون المزعوم ينتمي إلى السياق الثقافي الذي يحيا في نطاقه الفنان. وربما تجلو المقارنة بين العلم والفن ما نسعى إلى طرحه في قضية المضمون. ففي العلم ينبغي علينا أن نفرق بين السياق الثقافي الذي يحفز إلى تقدم العلم أو تخلفه بما ينطوي عليه من مؤسسات ونظم وأفكار سائدة، والعلم كنشاط مستقل له منهجه الخاص في إنتاج المعرفة في مرحلة معينة من مراحل تطوره. فالعلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة، غير أنه ما يلبث أن يتخطاها بما له من فاعلية نوعية لاتتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه واستقلاله، ولا يتطابق معها. فهو يتزود منها ريثما ينطلق إلى

غايته متخذاً مساره الخاص؛ فكهذا تجري الأمور في الفن، فيكون موقف الفنان الإيديولوجي من سياقه الثقافي حافزاً، وحاملاً للعمل الفني، ولكنه لا يدخل عنصراً فنياً في سبيكة الفن، أو يكون أحد مكوناته أو خصائصه.

ولا مفر لكل فنان من أن يكون له هذا الحافز، وذلك الحامل من حيث هو إنسان، ولكن هذا أو ذاك لا يناقش إلا في مجال تداولي آخر، أو خطاب مختلف، مثل السياسة أو الأخلاق أو غيرها، ووفقاً لمعايير كل منها؛ أي أن هذا الحافز أو ذلك الحامل السياقي الثقافي ليس مضمون العمل الفني أي المفترض أنه يملأ إطاره في فن له خصوصيته واستقلاله. على حين أن هذا الموقف الفكري مثبت في كل ما يواجه الإنسان في سائر شئون حياته، ويعرض لها دون تخصيص، كما أن هذا الموقف الخاص بالفنان بوصفه إنساناً، وليس بوصفه فناناً، يستدل على وجوده بمعونة قواعد استدلال ملائمة، يختلف إجراؤها عن عملية التذوق الفني؛ لأنها تستخدم شفرة خطاب مباين للخطاب الفني.

ولعلنا نوفق في إعطاء ما لقيصر لقيصر وما لله لله إذا ما أسمينا تلك الدلالة البائسة للمضمون بالمنحى Approach الخاص بالفنان، لئلا يكون "زائدة" استطبيقية ونقدية، تشغلنا بالتهابها في كثير من الدراسات العقيمة.

فالفنان يقدم عملاً فنياً إلى المتذوق، في نطاق سياق ثقافي معين، بالمواقف المتعددة. ويلتقط المتذوق ـ أو الناقد ـ موقف الفنان أو منحاه من خلال السياق الثقافي المشترك بينهما، وليس من خلال العمل الفني بعناصره المباشرة. ففي التذوق الفني يوجه المتلقى حساسيته الجمالية نحو العمل الفني مباشرة، دون وساطة أو قواعد، على حين يتوجه بقدراته الفكرية المثقفة إلى السياق، ليتخذ فيه وصفه وتفسيره وتقويمه لذلك الموقف الذي يكتشفه. بعبارة موجزة لا يتم تحديد ذلك المنحى الذي يسمى خطأ بالمضمون إلا عبر إنتاج المتلقي نفسه، أي أنها مسألة تخص وعي المتلقي وليس الإبداع الفني.

أما الأعمال التي مازلنا نتذوقها، وتنتسب إلى سياقات بعيدة في المكان والزمان، فإن المتلقي دون وعي في أغلب الأحيان، ينقل قدراته أو يزحزحها لاستعادة موقف الفنان من سياقه عن طريق عملية من عمليات التمثل

والاسترجاع لهذا السياق أو ذاك على تفاوت في تلك القدرات العقلية بطبيعة الحال.

ولنعد ثانية إلى العمل الفني بما هو وجود جديد مغاير ومستقل، لنتعرف طبيعة المتعة التي يمكن أن يثيرها ذلك الوجود، ونضع أيدينا على المضمون الحقيقي للعمل الفني. وقبل كل شيء لابد أنها نتاج للشعور بأننا نتلقى عالماً مضافاً إلى عالمنا المعيش المحدود.

ويحفز هذا الوجود الجديد، أي العمل الفني، إلى أن يحياه المتلقي ثانية، ويسقط عليه تجربته وانفعالاته الخاصة فيستعيد خلق العمل الفني عند شعوره بالمشاركة في الإبداع، التي يدركها جزئياً فيما يسمى "بالتشبه الداخلي inner mimicry لإيقاعات العمل الفني عند "كارل جروز"، أو ما يطلق عليه "نيتشه" "التأمل المشارك" أو "المشاعرة"، أي تلبس الشعور einfuhlang عند "ليبس". وهو بهذا يعيد احتواء العالم من خلال مقاومته له وتملصه من سيطرته، ولكن من خلال تلقيه للعمل الفني.

وعندما يعجز العمل الفني عن ابتعاث القدرة لدى المتلقي لاستعادة إبداعه يسرع الشعور بالسأم والفتور إلى المتلقي، لأنه يحس حينئذ أنه ينفق جزء من عمره، بدل أن يسهم العمل الفني في إطالة عمره، بما يعيره إياه من أنواع جديدة وممتدة من الوجود.

وتلقي العمل الفني أو تذوقه لايشبه استهلاك المتع الأخرى، لأنها تولد إشباعاً مكتملاً ولكنه غير مستمر، إذ سرعان ما تؤدي إلى الإمتلاء والإكتفاء، ويحكمها ما يسمى في الإقتصاد معايير المنفعة الحدية. ولكن الإشباع في الفن إشباع متوتر، ناقص، ولكنه مستمر، لأنه يخلق الإحتياج المتصل للإشباع، ولكن على مستوى يخالف المستوى البيولوجي، لأنه إشباع لا يقترن بإفناء العمل بالإستهلاك المباشر. فعندما ينفتح أمام المتلقي عالم فسيح يثير الدهشة ويمتلىء بالمفارقات، قد يحس بشيء قريب من البهجة التي تثيرها النكتة، ولكن دون أن تفقد متعتها إذا ما حكيت مرة أخرى بل إن الأعمال التي لا تستهدف سوى التسلية إنما تعني أن المتلقي كان يحس، دون وعي أو بوعي، أن وجوده قد انزلق إلى أشياء العالم، وران عليه التعب من جراء رتابة دورانه معها كأنه جزء منها، وأنه أصبح في

حاجة إلى انتزاع وجوده الخاص منها ليغمره في عمل فني يبعث على التسرية عنه بقدر ما هو وجود مغاير لوجود الأشياء التي أوشك أن ينخرط فيها ويتجانس معها.

ولأن العمل الفني وجود بديل مغاير، ولأنه المجال الذي يقوم الفنان المبدع بالتأثير فيه، وتحقيق غايات الإنسان الأصلية، على خلاف المجالات والفعاليات الأخرى التي تؤثر مباشرة في العالم نفسه - لأنه على هذا النحو، لابد أن يلخص الفنان رؤيته الخاصة للعالم. ولذلك فانه يخلق وجوداً يفرض عليه نظاماً معيناً. ولا يعدو النظام أن يكون امتداداً لإرادة الإنسان في العالم الغفل، أو إذا شئنا استخدام مصطلح أرسطو، فرض الإرادة الإنسانية على "هيولي" الموجودات لمنحها "صورة" جديدة تستجيب للغة الإنسان.

وعندما يستقبلها المتذوق يستشعر مذاق الحرية التي تعني ثراء الإمكانات، والقدرة على الحياة في عالم مختلف عما ينوء به من نمطية ورتابة توثقه بإرادة الغير، بشراً وأشياء. وهو يحس أيضاً بحرية خاصة، تتبين في استقباله للدلالات التي تفيض عن العمل الفني عبر العلاقة بين الدوال والمدلولات. فالعمل الفني، ككل الفاعليات الإنسانية، منظومة من العلامات التي تؤدي دلالاتها من خلال العلاقة بين الدال والمدلول لهذه العلامات. غير أن الدل في العمل الفني كثيف وصفيق، لا يشف عن مدلوله الذي اقترن به تجارب الحياة المألوفة. كما أن المدلول مراوغ؛ لأنه متعدد بقدر تعدد المتلقين. ومن ثم فإن العمل الفني يفيض بدلالات ماتزال تتكاثر وتتضاعف بمواصلة عرضه ونشره وتداوله بين جماهير المتلقين. وبهذا يمكن تفسير خلود بعض الأعمال الفنية؛ لأنها تحيا حيوات كثيرة بما تشع من تفسيرات تختلف باختلاف الإستجابات والحساسيات على مر الزمان، وتباين المجتمعات؛ وذلك بفضل ما يؤدي إليه العمل الفني عند تلقيه واستعادة إنتاجه من "فائض المعنى"، مثلما هذا الحال في "فائض القيمة" للعمل الإنساني عندما ينخرط في إنتاج السلع ويولد فائضاً أكثر مما أنفق في إنتاج قوة العمل نفسها. وهناك مستويات متعددة للتذوق بقدر تعدد إنتاج

المتذوق للدلالات. فثمة من يقف عند الدلالة الإشارة (denototion) التي يكون فيها للدال مدلول واحد؛ وهو المستوى الذي يقع فيه المتذوق بالسرد الطولي للحوادث أو الوقائع كما هو الحال في الرواية؛ أو السرد المستعرض، كما هو الحال في المسرح؛ فهما معاً يشكلان الحكاية أو الأحدوثة، أي "الميثوس" (mythos) عند أرسطو في كتابه عن الشعر.

ولكن متذوقين آخرين يقدرون على تجاوز هذا المستوى أو اختراقه لكي يرقوا إلى مستويات أخرى من الدلالة الإيحائية أو التضمين (connotation). وتشارك هذه المستويات جميعاً في إحداث متعة المتلقي التي تسهم فيها مقدرة المتلقي على استعادة العمل الفني أو الأدبي، وكأنها نوع من إعادة إنتاج العمل.

وتنحرف العلامات التي يستخدمها المبدع عن دلالتها في السياق إلى التداولي الشائع لتؤدي دلالة جديدة في عالم أو وجود جديد من العلامات المختلفة عن الواقع العملي المباشر. فهذا الإستخدام المنحرف، الذي يطلق عليه أحياناً إسم المجاز أو الإستعارة أو الكناية... إلخ.، يؤذن لدى المتلقي بولوج عالم جديد ينتقي فيه عبق النضرة وأجواء الحرية والاقتدار لأنه يدرك أن الأشياء ليس لها قيمة ثابتة أو دلالة بعينها، ولم تعد ضرورات ضاغطة غريبة بقدر ما أصبحت إمكانات فسيحة يمكن أن يغزل منها وينسج منها ما يشاء. وإذا ما استقر ذلك الانحراف المجازي، إذا أبيح هذا التعبير، وتكرر استعماله، فإنه يفقد فنيته، ويغدو مجازاً ميتاً، وينضم إلى سائر أشباء العالم، ويصبح علاقة من علاقاته.

إننا في الواقع نواجه العالم وقد تجمد في علامات وإجابات جاهزة وأنماط مستقرة. والفن هو الذي يستعيد الشعور بالخبرة والدهشة إزاءه، ويسترد قدرتنا على إعادة اكتشافه والتعامل معه.

ومن التناوب الخاطف بين الشعور بالواقع أو الشعور باللاواقع، ينقدح شرر المتعة الفنية بين الطرفين، ويتدفق التيار على نحو ما تعلمناه عن الكهرباء الاستيتاتيكية عندما يقترب القطبان الضدان دون تماس، فكذلك الأمر في متعة العمل الفني؛ تقترب لدى المتلقي كل الأطراف المتقابلة بحيث تومض المتعة في إدراك المطلق والنسبي معاً، والممكن والواقعي، والعام

والخاص، والتحليل والتركيب، والماضي والمستقبل، وتتداخل النتوءات والتجاويف ، فتلتحم أطراف "الترووس" وتدور الحركة ويفيض التيار

"صنعة الشعر" للسيرافي أم " مخترع العروض والقوافي" للزجاجي؟

عبد القادر المهيري

صدر أخيراً عن دار الغرب الإسلامي ببيروت كتاب بعنوان "صنعة الشعر" نسبه محققه الدكتور جعفر ماجد إلى أبي سعيد السيرافي واعتبره نصاً نفيساً وكسباً علمياً ساقته إليه "صدفة سعيدة" أثناء البحوث والتحقيقات التي يجريها حول طبيعة الإيقاع في الشعر. وقد وجد "نفسه مدفوعاً إلى الكشف عن سره" خاصة وأن المخطوط لم يكن يحمل عنواناً ولا إسم مؤلف لكنه لم ييأس من الفوز بمؤلفه، واعتبر في النهاية أنه اهتدى إلى التعرف على عنوان الكتاب واسم صاحبه، فهو في نظره الكتاب المنسوب إلى أبي سعيد السيرافي بعنوان "صنعة الشعر والبلاغة" وذلك لأن المؤلف أشار فيه إلى أن له كتاباً بعنوان ألفات الوصل والقطع وتذكر المصادر أن للسيرافي كتاباً بهذا العنوان.

لا شك في أهمية هذا الكتاب الذي نشره الدكتور جعفر ماجد لأنه يمثل إحدى الحلقات غير المنشورة من تاريخ التأليف في العروض والقوافي، ولأنه يرجع عهده إلى القرن الرابع أو ربما إلى أواخر القرن الثالث، وكذلك لما يتضمنه من فصول حول "الحروف وما يكثر استعماله منها" وحول " ما يقترن من الحروف إذا تقدم فإذا تأخر كان مهملاً" وذلك لما تشير إليه من استغلاله لعمل الخليل في كتاب العين وما يمثله من تمهيد لما جاء خاصة في كتاب سر صناعة الإعراب لابن جني، كل هذا فضلاً عما تضمنه من اعتبارات حول العلم وما إليه.

لكن نسبة هذا الكتاب تثير العديد من التساؤلات الباعثة على الاحتراز مما ذهب إليه الدكتور جعفر ماجد؛ فمما يبعث على التساؤل إخفاؤه أن المخطوط يوجد بدار الكتب الوطنية التونسية وأنه ـ وإن كان لا يحمل عنواناً واضحاً ولا اسم مؤلف ـ منسوب إلى أبي القاسم الزجاجي في فهارس المخطوطات الثلاثة: فهرس المؤلفين وفهرس المواضيع وفهرس العناوين، وتجدر الملاحظة بأن المخطوط من رصيد مكتبة المرحوم حسن حسني عبدالوهاب التي أشرفت على ضبط قائمتها لجنة اختارها بنفسه فقامت بعملها "أسوة بما كان اعده في حياته من تقييدات لقسم من كتبه الخطية" على حد تعبيرها؛ وكانت حوليات الجامعة التونسية نشرت في عددها السابع الصادر سنة ١٩٧٠ القائمة المذكورة تعميماً للفائدة، كما تجدر الملاحظة بأننا كلفنا سنة ١٩٧٢ السيد حبيب الشعبوني أحد خريجي كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتحقيق قسم منه في نطاق إعداد شهادة الكفاءة في البحث، ونوقش العمل في أواخر شهر جوان سنة ١٩٧٣ أمام لجنة تتكون من الأستاذ محمد اليعلاوي وكاتب هذه السطور، وليس من العسير الرجوع إلى حوليات الجامعة والوقوف على نسخة من البحث المذكور في مكتبة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، كما أن الأستاذ جلول عزونة نشر سنة ١٩٧٦ في العدد التاسع من مجلة الحياة الثقافية فصلاً بعنوان "ما القديم في الشعر العربي" سعى فيه إلى توثيق المخطوط باعتماد ما جاء فيه حول علاقة مؤلفه بأبي اسحاق الزجاج مستنتجاً أنه تلميذه أبو القاسم الزجاجي ذاهباً إلى اعتبار الكتاب المعني شرحاً لكتاب الأستاذ في العروض والقوافي وذلك بالإضافة خاصة إلى اعتماده "لإثبات بعض المظاهر العروضية الهامشية". فلم السكوت عن كل هذا؟ أفليس من

حق دار الكتب الوطنية ومن حق كل خزانة للمخطوطات أن يذكرها المستفيدون من رصيد مخطوطاتها؟ أوليس من واجب الباحث منهجياً أن يقدم لعمله بالإشارة إلى ما قام به غيره قبله من عمل في المجال الذي يهتم به وإلى النتائج التي توصل إليها؟

لقد اعتمد الدكتور جعفر ماجد على إشارة المؤلف إلى كتاب له بعنوان ألفات الوصل والقطع ليقرر بلا احتراز أن الكتاب لأبي سعيد السيرافي؛ وكانت هذه القرينة تكون كافية لو خلا الكتاب من قرائن أخرى تقتضي التمحيص والنظر في مدى ملاءمتها للقرينة المذكورة؛ ولكن قبل الوقوف عند هذه القرائن لابد من التساؤل عن عنوان الكتاب ومدى ملاءمته لمحتواه، فالعنوان الذي وسم به يثير في نظرنا مشكلتين اثنتين: أولاهما أن الكتاب المذكور في المصادر عنوانه "صنعة الشعر والبلاغة"، ولكن الدكتور جعفر ماجد لم يجد في المخطوط أثراً للبلاغة فتصرف في العنوان واكتفى "بصنعة الشعر"، وليس من شأن الافتراضات التي برر بها إقدامه على بتر العنوان أن تحمل على الاطمئنان إلى ما ذهب إليه، ويجوز للباحث أن يعتبر أن خلو المخطوط من البلاغة مما يدعو إلى التساؤل عن وجاهة تسمية كتاب في العروض والقوافي بصنعة الشعر؛ فالكتب التي ألفت في أوزان الشعر وقوافيه لا توسم عادة بهذا المصطلح، والعناوين المتداولة في هذا المجال تتضمن عبارتي العروض أو الأوزان من ناحية والقوافي من ناحية أخرى وهذا هو شأن ما ذكره منها ابن النديم في كتاب الفهرست وقد نسب إلى حوالي سبعة عشر نحوياً ولغوياً كتاباً في هذا الفن، وكل الكتب المذكورة موسومة بهذه العبارات أما صنعة[1] الشعر أو صناعته فتطلق عادة على مجال

أوسع بكثير من مجال العروض والقوافي، بل ربما لا دخل للعروض فيه أحياناً.

هذا ما يستفاد مثلاً من هذا القول العام للجمحي، "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم والصناعات"[٢] وكتاب الصناعتين للعسكري لا يتضمن باباً للأوزان والقوافي، وكمال صناعة الكلام شعره ونثره ـ في نظر المؤلف ـ لا تكون إلا "بإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال"[٣]، وتأنق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة غايته إقامة البرهان "على براعتهم وحذقهم بصناعتهم"[٤].

ويعتبر قدامة بن جعفر أن "للشعر صناعة" وأن "الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال" ويقيّم الشعر في كتابه نقد الشعر على أساس طرفين هما غاية الجودة وغاية الرداءة ولا يبني أحكامه على مجرد إحكام التصرف في الأوزان والقوافي[٥]، ويرى ابن سنان الخفاجي أن "تأليف الكلام المخصوص صناعة" تقوم على أقسام خمسة هي الموضوع (أي الكلام المؤلف من الأصوات)، والصانع، والصورة (وهي البيت في الشعر)، والآلة (وهي طبع الناظم والعلوم التي اكتسبها)، والغرض (وهو بحسب كلام المؤلف)[٦]، فصنعة الشعر أوسع بكثير من أوزانه وقوافيه؛ ويرى الأستاذ الشاذلي بويحيى، أن كتاب العمدة لابن رشيق هو أولاً وبالذات كتاب في "صناعة الشعر" أو "الشعر والشعراء"[٧]. ومعلوم أن الأوزان والقوافي لا تمثل إلا جانباً محدوداً من محتوى هذا الكتاب، ويقول حازم القرطاجني في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء مشيراً إلى صنعة الشعر:

"وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه علي بن سينا"[^٨]؛ فإذا كان الكتاب الذي نشره الدكتور جعفر ماجد هو حقاً "صنعة الشعر" فمعناه أن السيرافي خرج عن السنة المتبعة في تسمية كتب الأوزان والقوافي وخالف الاستعمال المألوف لعبارة "صنعة الشعر" وهذا مستبعد من أبي سعيد، وهو ـ حسب عبارة الدكتور جعفر ماجد ـ المنتصر لمنهج العرب التقليدي".

ومما يؤيد استبعادنا استعمال مصطلح "صنعة الشعر" لوسم كتب في العروض والقوافي أنه ينسب في كتب التراجم إلى بعض اللغويين كتاب في العروض وآخر في القوافي وثالث في صنعة الشعر، هكذا ينسب السيوطي إلى ابن أبي البركات الأنباري (ت. ٥٧٧) الكتب التالية: المقبوض في العروض، والموجز في القوافي واللمعة في صنعة الشعر[^٩] كما يشير إلى أن لأحمد بن سالم بن أبي الصقر التميمي المعروف بالمنتجب (ت. ٦١١) كتاباً في العروض وآخر في القوافي وثالثاً في صناعة الشعر[^١٠] وبديهي أنه من العسير أن يكون الكتاب الثالث لكلا المؤلفين يشترك مع الآخرين في نفس الموضوع؛ وأخيراً نذكر ما حدد به أبو بكر الأنباري علوم الأدب فهي في نظره ثمانية أنواع هي النحو واللغة والتصريف والعروض والقوافي وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم[^١١].

أما ما يتضمنه الكتاب من قرائن تبعث على الشك في أن يكون ما ألفه السيرافي تحت عنوان صنعة الشعر والبلاغة تصنيفاً العروض والقوافي أو على الأقل كتاباً مقصوراً عليهما فهي متنوعة؛ وأبسطها ـ لأنها أول ما يطالع قارىء الكتاب عند النظر فيه ـ هي تحديد المؤلف لمحتوى كتابه إذ لا يستعمل عبارة "صنعة الشعر" وإنما يقول: "كتاب ألفناه في علم العروض

وشرح أبوابه وتقطيع أبياته وتلخيص ألقابه وتبيين أوتاده وأسبابه"[١٢] وهو يتحدث بعد ذلك عن "الدربة في علم العروض" لا في "صنعة الشعر" كما يستعرض الأبواب التي هي المسلك إلى "علم العروض"[١٣] لا إلى "صنعة الشعر".

ومن القرائن الأخرى ما ورد في الكتاب من إشارات إلى أعلام تتلمذ عليهم المؤلف أو التقى بهم مما يقتضي النظر في مدى التوفيق بين ما ذكر عنهم وترجمة السيرافي، من هؤلاء أبو اسحاق الزجاج، فقد نوه المؤلف بتصنيفه في العروض قائلاً: "وما رأيت في هذه الكتب كتاباً هو أنفع ولا أجمع من كتاب أستاذنا أبي اسحاق الزجاج رحمه الله"[١٤]. وعبارة "أستاذنا" لها مغزاها لأن المعروف عن أبي القاسم الزجاجي أنه لازم أبا اسحاق الزجاج وصاحبه حتى تلقب بلقب مشتق من اسمه. وفي الكتاب إحالات أخرى على الزجاج ولعل أهمها تلك التي تدل على العلاقة بينه وبين المؤلف، فقد ذكره بمناسبة تدخله في مناظرة دارت بين المؤلف "وبعض المشائخ المتقدمين في العلم" فقال: "فناظرته على ذلك فأقام عليه ولم يرجع بعد إطالة الكلام ووضوح الحق حتى جاء أبو اسحاق وكنا في حلقته فاستنقذني من يده وكان على رده أقدر"[١٥].

ومما لا جدال فيه أن المصادر لا تذكر أن السيرافي تتلمذ على الزجاج ولا تحدث هو عنه في كتابه أخبار النحويين البصريين حديث المدين إليه بعلمه، فقد قال بعد أن ذكر أن الرئاسة في النحو انتهت إليه هو وأبي الحسن بن كيسان: "وكان بعدهما أبوبكر بن السري المعروف بابن السراج وأبوبكر محمد بن علي المعروف بمبرمان وعنهما أخذت أكثر النحو وعليهما قرأت كتاب سيبويه"[١٦]. أما الزبيدي فإنه يصنف السيرافي مع أصحاب

ابن السراج والزجاجي مع أصحاب الزجاج. وتجدر الملاحظة بأننا نجد في ما نشر من شرح السيرافي لكتاب سيبويه أحكاماً على بعض آراء الزجاج لا تدل على تقدير خاص له من نوع " والذي قاله غير معروف" أو "وليس الأمر عندي كما قال" أو "فلا يكون لأبي إسحاق في ذلك حجة"(١٧).

ومن الأعلام الذي يشير المؤلف إلى التقائه بهم العباس بن الحسن أحد وزراء الدولة العباسية المتوفى سنة ٢٩٦، فقد جاء في الكتاب أن المؤلف كان حاضراً في مجلسه عندما ألقى بيت شعر معمّى على أبي جعفر الضرير ليختبر قدرته على حله(١٨). فإذا اعتبرنا أن السيرافي ولد قبل ٢٩٠ أي على أقصى تقدير سنة ٢٨٠ كما يروى عن الرماني(١٩) فإنه لم يبلغ قبل موت العباس سناً تسمح له بحضور مجلسه ولا يبدو أنه كان إذاك قد انتقل إلى بغداد واستقر بها.

ويمكن أن نشير أيضاً إلى أن المؤلف ينقل مباشرة عن اليزيدي (ت. ٣١٠) وليس لدينا في المصادر ما يدل على أن السيرافي تتلمذ عليه أو سمع منه(٢٠).

ومن القرائن التي يمكن الاستئناس بها دعماً للاحتراز من نسبة الكتاب إلى السيرافي ما يمكن أن تمدنا به المقارنة بين بعض فقرات الكتاب وما جاء خاصة في كتاب الجمل للزجاجي وكتاب العمدة لابن رشيق.

فعندما نقارن بين ما جاء في باب الهجاء أي (تقطيع اللفظة إلى حروفها) في الكتاب المعني والأبواب التي خصصها الزجاجي في كتاب الجمل لنفس الموضوع نلاحظ تشابهاً بين محتوى الكتابين؛ ولئن لم يكن التطابق بينهما تاماً في العبارة فإن طريقة التناول وتفسير الظواهر متشابهة إلى حد يستحق

الذكر، ففي كلا الكتابين تفسير لزيادة الواو في عمرو والألف في مائة وحذف اللام من دراهم وخالد والحارث... والنماذج التالية توضح ذلك.

ما جاء في الكتاب المنشور	ما جاء في كتاب الجمل
فأما ما غيّر بزيادة فنحو الواو التي زيدت في عمر ليفصله بينه وبين عمر - (ص.٥٢).	فمما زادوا فصلاً بين مشتبهين زيادتهم الواو في عمرو في الرفع والجر فرقاً بينه وبين عمر - (ص. ٢٧٣).
ومما زادوا فيه للفصل أيضاً مائة زادوا فيها ألفاً للفرق بينه وبين ميّه.. ومما زادوا فيه أيضاً مثل آمنوا ونصروا زادوا الألف هاهنا - (ص.٥٢).	ومنه زيادتهم الألف في مائة فرقاً بينها وبين ميّه والألف في ركبوا وذهبوا فرقاً بينها وبين يعدو ويعزو - (ص. ٢٧٣).
وإنما وقع هذا التغيير (أي الزيادة والنقصان) ليفرق به بين أشياء وقعت مشتبهة أو لأشياء قل فيها اللبس فمالوا فيها إلى التخفيف والحذف - (ص.٥٢).	واعلم أن الكتاب يزيدون فيه كتاب الحروف ما ليس منه ليفصلوا بين مشتبهين وينقصون بعض الحروف إذالم يخافوا لبساً - (ص.٢٧٢).
وأما ما حذف استخفافاً لأنه لا لبس فيه فألف خلد لأنه ليس في	ومن ذلك حذفهم الألف من الدراهم إذا كان قبلها عدد وحذفهم

الكلام مثل خلد وألف دراهم إذ قالوا ثلاثة درهم - (ص.٥٣).	الألف من الحارث وما أشبه ذلك لأنه لا لبس فيه - (ص.٢٧٤).
فأما العروض فإنما يعتمد فيها على اللفظ لا على الكتاب لأن الكتاب للعين واللفظ للأذن - (ص. ٥٣).	اعلم أن الهجاء على ضربين: ضرب منه للسمع وضرب منه لرأي العين - (ص. ٢٧١).
ومما حذف أيضاً واو رؤوس وهمزة مآرب وألف أذن - (ص. ٥٣).	ومما حذفوا استخفافاً حذفهم الواو من رؤوس - كتبت بواو واحدة - (ص. ٢٧٥).
وألفات الوصل والقطع تعتبرها بالتصغير فإن ثبتت في التصغير فهي مقطوعة في الادراج وإن سقط فهي غير مقطوعة في الادراج... فألف الوصل مثل قولك في ابن بني وفي اسم سمي وألف القطع مثل قولك في أب أبي وفي أخ أخي... (ص. ٧٩).	ويستدل على ألف الوصل في الاسماء بسقوطها في التغير كقولك سمي وبني وعلى ألف القطع بثبوتها في التصغير كقولك أخي وأبي وأميمة فتعلم أنها ألف قطع -

وأما كتاب العمدة فإنه يستشهد بالزجاجي في عديد من المواطن من بابي الأوزان والقوافي في حين أنه لا يحيل على السيرافي إلا مرة واحدة، وليس من العسير أن يلاحظ المرء شبهاً بين بعض ما يذكره من آراء الزجاجي

وبعض ما جاء في الكتاب المنسوب إلى السيرافي وخاصة في ما يتعلق بتحديد القافية والزيادة في أول البيت وحد التوجيه.

نص ما جاء في العمدة	نص ما جاء في الكتاب المنشور
قال أبو القاسم الزجاجي: بعض الناس من العلماء يرى أن القافية حرفان من آخر البيت وحكى أنهم سألوا أعرابياً وقد أنشد: بنات وطاء عى خد الليل ما حد القافية؟ فقال: خدّ الليل ول أدري كيف قال أبو القاسم هذا لأن خد الليل كلمتان وليسا حرفين... ومنهم من جعل القافية النصف الأخير من البيت... ومنهم من قال البيت كله هو القافية... ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها. ج. ١ – ص. ٢٩٦ – ٢٩٧.	وبعضهم جعل القافية في كلمتين قال الأخفش سألت أعرابياً وقد أنشد: بنات وطّاء على خد الليل أين القافية؟ فقال: خد الليل وقال قوم: القافية هي النصف الأخير من البيت. وقال آخرون القافية هي البيت بكامله وقوم من العرب يجعلون القوافي هي القصائد... – ص. ٢٧٠.
وحركة ما قبل الروي في المقيد خاصة دون المطلق على رأي الزجاجي وأصحابه توجيه ص. ٢٩٤.	اعلم أن التوجيه هو حركة الحرف الذي قبل حرف الروي إذا كان مقيداً – ص. ٢٧١.
وأنشد الزجاجي أيضاً:	ومما زيد فيه في الأول ولا أصل

بل لم تجزعوا يا آل حجر مجزعاً فزاد "بل". وأنشد أيضاً: يا مطر بن خارجة بن سامة إنني أجفى وتغلق دوني الأبواب ج. ١ - ص. ٢٧٨ - ٢٧٩.	له: بل لم تجزعوا يا أهل حجر مجزعاً فهذا البيت من الرجز وبل في أوله زائدة فإذا حذفها خرج البيت... وقد زادوا ياء في أول البيت قال الشاعر: يا مطر بن ناجية بن ذروة إنني أجفى وتغلق دوني الأبواب
	فهذا البيت من الكامل و"يا" في أوله زائدة كأنه جاء بها للتشبيه فإذا حذفها اتزن البيت. ص. ١٨٢.

كما يمكن أن نلاحظ تشابهاً بين ما جاء في العمدة وفي الكتاب المنشور حول التصريع وإن كان ابن رشيق لا يحيل على الزجاجي.

نص ما جاء في العمدة	نص ما جاء في الكتاب المنشور
"واشتقاق التصريع من مصراعي الباب... وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك	اعلم أن المصراع سمي مصراعاً تشبيهاً بمصراع الباب... وإنما احتاجت العرب إلى المصراع ليعلم أنه في شعر موزون مقفى لئلا يظن السامع أنه في غير شعر فبادروا إلى القافية فجعلوها في النصف ليكون

إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه وقد كثر استعماهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع... ج. ١ - ص. ٣٢٦.	ذلك علماً لما يريدون وقد يستعمل الشاعر ذلك في غير موضع من القصيدة وذلك إذا أراد الخروج من قصة إلى قصة أخرى ومن وصف شيء إلى وصف غيره فيؤذن بذلك أنه منتقل من حال إلى حال أخرى وقد يستعملونه على غير ما ذكرنا. ص. ٣٢٣.

أما إذا رجعنا إلى ما نشر من شرح السيرافي لكتاب سيبويه فإننا نلاحظ أنه لا يشير في شرحه المفصل لباب ما يحتمل الشعر ولباب وجوه القوافي في الانشاد إلى كتابه صنعة الشعر والبلاغة، كما لا نجد في الكتاب المنشور أدنى إشارة إلى شرحه للبابين المذكورين، ولا يمكن لمن يتحرى النصوص ألا يتبين أن ما جاء في شرحه لباب وجوه القوافي في الانشاد يختلف اختلافاً واضحاً عما جاء في الكتاب المنشور حول الموقف مما ذهب إليه الأخفش في تعريف القافية، ففي حين يختار السيرافي حد القافية بأنها الروي ويرفض قول الأخفش يختار مؤلف الكتاب المنشور عكس ذلك تماماً. كما تدل عليه هذه المقتطفات المقتضبة.

نص ما جاء في شرح كتاب سيبويه	نص ما جاء في الكتاب المنشور
وقال آخرون: القافية هي الرويّ وهو المختار عندي... قال: أما قول الأخش (إن الشاعر	والقول في هذا ما قاله الأخفش وهو المختار لما أصحبه من الحجة وهو أن القافية آخر كلمة في

لو قال اجمع لي قوافي) لجمعت له كلمات فليس ذلك من أجل أن الكلمة هي القافية ولكن حرف الرويّ لا يقوم بنفسه وإنما يكون في كلمة... وإذا كانت القافية كلمة فهي غير معلومة لتباين ما بين طولها وقصرها... ص. ٥٠٢ - ٥٠٣.	البيت... فمن زعم أن حروف الرويّ هي القافية فقد أحال أن يعرب إذا سمعت قال مع قيل أو عام مع ريم ثم قالوا: "اختلفت القوافي فلو كانت القافية هي ميم لما كان في قولهم اختلفت القوافي فائدة... فقول الأخفش في هذا هو الحق وما يحتاج مع وضوحه إلى حجة أكثر منه" (ص. ٢٧١).

هذان موقفان متناقضان تمام التناقض ومن البديهي أنه لا يمكن أن يكونا قد صدرا عن مؤلف واحد، وكان من المنتظر من الدكتور جعفر ماجد أن يستغل ما جاء في شرح السيرافي لباب وجوه القافيه في الانشاد ـ وقد نشره الدكتور عبدالمنعم فايز في كتابه السيرافي النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ـ وهو من الكتب المدرجة في مصادره ومراجعه.

لكل هذا لا يمكن أن يكون الكتاب المنشور من تأليف السيرافي ولا نفهم الأسباب التي دعت الدكتور جعفر ماجد إلى ألا يأخذ بعين الاعتبار نسبته إلى الزجاجي كما جاء في فهرس دار الكتب الوطنية على الأقل لتنفيذها بالحجج التي تجعل تأليفه من قبل الزجاجي أمراً مستبعداً أو غير ممكن. إن القرينة المتمثلة في الإشارة إلى كتاب ألفات الوصل والقطع هي الوحيدة التي تجر إلى التفكير في السيرافي ولا يخفى أن قيمتها نسبية لما تعود عليه المؤلفون قديماً من استعمال عناوين متماثلة ومن إطلاق كلمة الكتاب على الباب الواحد أو لأنها ربما لم تستعمل هنا في معناها الإصطلاحي؛ لذا كان

ينبغي عدم التسرع في تأكيد نسبة الكتاب إليه وإن تقدم على الأقل بشيء من الاحتراز؛ كما كان ينبغي عدم التسرع في التصريح بألا شيء في متن النص يتناقض تاريخياً مع نسبته إلى السيرافي[٢١]، أما وقد أكد ذلك فقد كان عليه أن يقيم الدليل على أن السيرافي تتلمذ على الزجاج وعلى أنه كان يمكنه حضور مجلس العباس بن الحسن أو على الأقل كان ببغداد قبل سنة ٢٩٦.

إن ما ذكرناه من قرائن مستمدة من النص المنشور نفسه كذكر الزجاج باعتباره أستاذاً للمؤلف والتقاء المؤلف بالعباس بن الحسن وحضور مجلسه، وكذلك ما استنتجناه من مقارنة بعض نصوص الكتاب المنشور بنصوص وردت في مضان أخرى كل ذلك يجعلنا لا نستبعد أن يكون مؤلف هذا الكتاب عبدالرحمان أبا القاسم الزجاجي بل نرجح ذلك إلى أن يقام الدليل على أنه لمؤلف آخر لا يمكن أن يكون السيرافي.

أما التحقيق فيبدو على التسرع، فلئن سعى الدكتور جعفر ماجد إلى توثيق الأبيات وتقطيع بعضها والتعريف بالأعلام وشرح الكلمات فإن التحقيق يشكو خللاً يجعل فائدة نشر نص مثل هذا منقوصة ويتمثل ذلك في عدم المقارنة بينه وبين ما جاء في أمهات الكتب التي تناولت العروض والقوافي، فهذه المقارنة ضرورية خاصة إذا كان الكتاب الذي يراد تحقيقه مما لا يعرف مؤلفه أو يشك فيه لسبب من الأسباب، فهي أساس التوثيق في هذه الحالة وهي التي تساعد على اجتناب الاستنتاجات المتسرعة. فضلاً عن أنها تعين على إبراز قيمة الأثر المنشور وتقنع بمكانته في تاريخ الميدان المعني وتطوره. ونكتفي بمثالين يدلان على هذا الخلل وعلى ما ألحقه من ضيم بالنص المنشور ونسبته: أولهما الاضطراب الحاصل في تسلسل الكلام الذي

يلاحظ في صفحة ١٧٤ من الكتاب فواضح أن ما يوجد من بداية هذه الصفحة إلى نهاية صفحة ١٧٦ منقول من مكانه، وقد نسخ الدكتور جعفر ماجد الكلام حسب تسلسل أوراق المخطوط واكتفى بقوله في الهامش: "كذا تبدأ الصفحة ولعله نقص بالأصل". فلو أمعن النظر في كلام سيبويه وقارنه بما جاء في الكتاب للاحظ أن ما جاء منه في صفحة ٨٠ يكتمل بما جاء في بداية صفحة ١٧٤ أي "قال سيبويه إنه يجوز في الشعر ما لايجوز في الكلام (ص. ٨٠) من صرف ما لا ينصرف وحذف مالا يحذف، وقال أيضاً: واعلم أنهم لا يضطرون إلى شيء إلا وهم يحاولون به وجهاً ونحن نبين ما قال ونوضحه إن شاء الله تعالى" والكلام الوارد من بداية ص. ١٧٤ إلى نهاية ص. ١٧٦ يندرج قبل أول بيت من ص. ٨٠ وبذلك ينسجم النص ويفهم الوجه الذي من أجله ورد هذا البيت.

أما المثال الثاني من الخلل المتمثل في عدم المقارنة بين النصوص وعرض بعضها على بعض فقد انجرّ عنه التسرع في نسبة الكتاب إلى السيرافي وقد بينا كيف يمكن باعتماد ما جاء في كتاب الجمل وكتاب العمدة الوقوف على ما يرجح ما تنص عليه فهارس دار الكتب الوطنية من نسبته إلى الزجاجي، كما بينا أن الاعتماد على شرح السيرافي لباب وجوه القوافي في الإنشاد يمكن المرء من أن يستنتج أن الكتاب المنشور لا يمكن أن يكون من تأليف هذا النحوي.

ومجمل القول إنه إذا كانت نسبة الكتاب إلى الزجاجي لها ما يبررها لما تبرزه المقارنة بين النصوص من شبه بين ما جاء في الكتاب المنشور من ناحية وما جاء في كتاب الجمل وكذلك ما أخذه ابن رشيق من أقوال الزجاجي من ناحية أخرى فإنّها ليست مما لا يقبل الجدال، فلا نستبعد أن يكون

الكتاب المعني لمؤلف آخر، والجدير بالذكر أن معجم الأباء يترجم لعلم من أعلام النصف الثاني من القرن الثالث والنصف الأول من القرن الرابع اسمه أحمد بن محمد أبو الحسن العروضي وينسب إليه كتاباً كبيراً في العروض، "... نقل فيه كلام أبي إسحاق الزجاجي وزاد فيه شيئاً قليلاً وضمّ إليه باباً في استخراج المعمي وهذا لا يتعلق بالعروض وضمّ إليه باباً في الإيقاع ونسبه... وختمه بقصيدة في العروض"[(٢٢)]. ويتجلى من هذا التلخيص تشابه بين تخطيط كتاب العروضي هذا وتخطيط الكتاب الذي نشره الدكتور جعفر ماجد. إن هذه القرينة تبرر التفكير في إمكانية نسبة هذا الكتاب إلى هذا العلم؛ لكن ليس لدينا حالياً قرائن أخرى تدعمها لنتمكّن من البت في الأمر.

تونس في ١٣/١م١٩٩٦

الهوامش

(١) – مع الملاحظة أن الصنعة تفيد أيضاً في سياقات التحليل البلاغي والتعليق على لغة الشعراء والكتاب تنقيح الشعر واستعمال الأساليب البلاغية وربما التكلف في العبارة وهذا ما يفهم من هذا الحكم مثلاً: "واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والتبيين في القصيدة بين القصائد" ابن رشيق العمدة ــ ج.١ ـ ص. ٢٦١. تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة ـ بيروت ـ ١٤٠٨ ـ ١٩٨٨.

(٢) – عن العمدة ـ ج.١ ـ ص. ٢٤٣.

(٣) – ص. ٦٩ ـ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ـ ط.١ ــ دار إحياء الكتب العربية ١٣٧١ ـ ١٩٥٢.

(٤) – نفس المصدر ـ ص. ٥٨.

(٥) – نقد الشعر ـ ص. ٣ ـ تحقيق س. أ. بونيباكر، ليدن ـ بريل ١٩٥٦.

(٦) – سر الفصاحة – ص. ٨٥ وما بعدها – تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي – مصر ١٣٥٠ – ١٩٣٢.

(٧) – قراضة الذهب – ص. ٥ – تحقيق الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢.

(٨) – ص. ٧٠ – تحقيق محمد الحبيب بلخوجة – تونس ١٩٦٦.

(٩) – بغية الوعاة – ج. ٢ – ص. ٨٧ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه – ١٣٨٤ – ١٩٧٠.

(١٠) – نفس المصدر – ج. ١ – ص. ٥٧٥.

(١١) – الأنباري – نزهة الألباء – ص. ٨٩...

(١٢) – ص. ٢٧.

(١٣) – ص. ٤٣.

(١٤) – ص . ٢٨.

(١٥) – ص. ١٧٢.

(١٦) – ص. ١٠٨ – تحقيق كرنكو، المطبعة الكاثوليكية – بيروت ١٩٣٦.

(١٧) – د. عبدالمنعم فائز: السيرافي النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه: راسة وتحقيق – ص.ص. ١٤٦، ٢٩٨، ٤٥٣... دار الفكر العربي – دمشق ١٤٠٣ – ١٩٨٣.

(١٨) – ص. ٣١٤.

(١٩) – ارشاد الأريب – ج. ٢. ٩٠٨ – تحقيق احسان عباس، دار الغرب الاسلامي ١٩٩٣.

(٢٠) – ص.ص. ٣٣ و٢٢٥.

(٢١) – ص. ٦.

(٢٢) – ص.ص. ٤٠١ – ٤٧٢.

الانزياح الدلالي الشعري

تامر سلوم

مصطلح (الانحراف) مصطلح تعددت صيغه ، فقد أطلق عليه إسم (العدول) و (الانزياح)و (التجاوز) و (الخطأ)و (الكسر) و (الانتهاك) و(الشذوذ) و(الجنون)، لكن يسجل الباحثون لجان كوهين" في كتابه عن بنية (اللغة الشعرية) ميزة أنه جعل حصر الانحراف أو تصويبه في إعادة البناء ، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية، فالوقوف حينئذ عند (الانحراف عن القاعدة) فحسب خلط الشكل الشعري بالأسلوب اللاشعري ، ومن هنا فإننا يمكن أن نطمئن إلى تعريف مثل هذا: إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب ، بل هي ضدّه ، لأنّ جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة [١] وليس من الحكمة عند البلاغيين الجدد أن نجعل منطلقنا في تحديد (الانحراف) مايسمى باللغة العادية ، أو لغة رجل الشارع . فاللغة الشعرية يجب أن تقارن بنموذج نظري للاتصال ، فمثل هذا الذي يميز بين ثنائية اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فالقول الشعري يتميز عن القول المعياري بامتزاج الدلالة بالرمز وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أوإنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان ، وعندما يكرر النقاد قولهم إنّ الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن أن توجد مالم تكن معارضة لقاعدة أو استعمال مألوف فإنهم لا يلبثون أن يضيفوا إلى ذلك حقيقة هامة ، وهي أن الذي ينتج هذا التأثير يكشف في الوقت ذاته عن حركة الانحراف والقاعدة معاً .. فعلى سبيل المثال نجد أن الاستعارة لا يمكن تلقيهاعلى

أنها استعارة إلا بالإحالة على المعني الحقيقي في نفس الوقت الذي تحيل فيه على المعني المجازي . ومن هنا فإن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليست الانحراف في حد ذاته. على أن القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليست الانحراف في حد ذاته . على أن القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشعري قد يطلق عليها مصطلح آخر هو درجة الصفر البلاغية(٢). فالكلمة الاستعارية لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية . والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري لكي ينبثق التأويل الاستعاري وتتصف درجة الصفر البلاغية بأنها لغة غير موسومة وغير مشكلة ، وبأنها غير قابلة للكلام. وقد قدمت البلاغة الجديدة ثلاث محاولات لتحديد درجة الصفر البلاغية أو لحل إشكاليتها :

١ - فذهب جيرار جينيت .Genete. G إلى أن التقابل بين المجاز المتشكل وغيره هو تقابل بين اللغة الواقعية والمحتملة. وأن إحالة إحداهما على الآخرى تتخذ شاهدا شاهداً لها ضمير القارئ أو المتلقي. ونتيجة لذلك فإن التأويل يربط احتمال اللغة لدرجة الصفر البلاغية بحالة ذهنية. أي أن مايفكر فيه الشاعر يمكن دائما ترجمته بشكل غير مجازي اعتماداً على نظرية الاستبدال التي تربط بين الانحراف وقابلية التعبير للترجمة إلى مستوى آخر .

٢ - والطريقة الثانية لحل إشكالية درجة الصفر البلاغية غير القابلة للكلام في نظرية الشعر الحديثة هي طريقة جان كوهين " التي أشرنا إليها من قبل. وتتمثل في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه، لايتعلق بدرجة صفر مطلقة ، إنما بدرجة صفر نسبية ، أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي . أي بأقل درجة من المجاز (٣) .

وهناك طريقة ثالثة لتحديد درجة الصفر البلاغية باعتبارها تكويناً ميتالغوياً "Mitalinguistique" أي ليست محتملة كما يقول " جينيت " ولا واقعية طبقاً " لكوهين " وإنما هي مكونة . وهذا ما يذهب إليه أنصار جماعة " م " البلاغية ، وفي تقديرهم أنه يمكن الاكتفاء بتعريف تقريبي تصبح فيه درجة الصفر هي الماثلة في الخطاب المحايد البريء بدون تصنع، وهو العاري من جميع التلميحات . حيث تسمى الأشياء بشكل مباشر فيقال عن القط إنه قط (٤). نضيف إلى هذا أن الأشكال المجازية تتضمن انحرافات أو تعديلات خاصة بها وبفضل هذه الانحرافات أو التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . ويتميز المجاز عموماً عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلاً أو انحرافاً خاصاً يجعله مجازاً وجوهر المجاز أنه ذو شكل أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل . ويرى البلاغيون الجدد أن قوة الشكل البلاغي قد تأتي من درجة شذوذه . فاتساع مجال الانحراف الذي يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر، ويتوقف على مدى ترتيب العناصر التي ينطلق منها. ومجمل القول في هذاالصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنماهي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي . أي أنها تعدل من المستوى العادي بكسر بعض القواعد ووضع بعضها الآخر. وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التوّ بحصره اعتماداً علي حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه ومجموع تلك العمليات التي تتم للمنتج والمستهلك معاً تحدث أثراً جمالياً محدداً هو وظيفة الشكل البلاغي وهدف التواصل الفني . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأي شكل بلاغي ينبغي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ، أو العمليات التي أدت إلى إنحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف، ثم وصف

مستواه الثابت الذي تقاس عليه تلك المسافة ، وويتبع ذلك وصف وظيفته في نهاية الأمر(٥).

وفي التراث النقدي والبلاغي عند العرب ارتبط المجاز (بالانحراف) عن الحقيقة و (الانزياح) عنها . وكان الإقرار بهذا الانحراف أو الانزياح يعني الإقرار بوجود مستويين للدلالة أو المعنى في كل صورة مجازية . أما المستوى الأول فهو بمثابة المضمون الحسي المباشر للصورة المجازية مثل (الإصبع المحسوسة) و (العصا الضعيفة أو الصلبة) المعروفة ، من قول الشاعر :

ضعيف العصا بادي العروق ترى له   عليها إذا ما أجدب الناس إصبعا

أو :

صلب العصا بالضرب قد دمّاها (٦).

أما المعنى الثاني (الانزياحي) فهو ما تشير إليه الصورة الحسية المباشرة للمجاز والذي يمكن التوصل إليه بعد تجريب الأبيات الشعرية عن ظاهرها الحسي .

وهذا المعنى الثاني (الانزياحي) يفهم في ضوء المعنى الأول ممّا يؤدي إلى تعديله أو (انحرافه) وتحويله إلى دلالة ضمنية ، ومن ثم تصبح (الاصبع) و (الكف) و (العصا) مجازات تنحرف فيها الدلالات الحسية المباشرة وتتحول إلى دلالات نفسية أو وجدانية أو عقلية مجردة تشير إلى (الأثر الحسن) و (العطف) ، (حسن الرعية) .

وفي هذا الضوء يصبح الانزياح الدلالي الشعري - المجاز - طريقة خاصة في أيقاع المعاني في النفس ، تحدث تأثيراً وهزَة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيقي .

ويمكن القول إن مباحث الانزياح الدلالي تنحصر في مقولتين هما: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه . ورغم أن الأخيرة هي الأساس في بحث اللغة الشعرية فإن تعيين الانحراف لابد له - كما سبقت الإشارة - من تحديد الأصل الذي يقاس إليه . ويتنوع هذا الأصل ليشمل كثيراً من المقولات الدلالية في وضعها المثالي ليتشكل من كل إمكانيات الانحراف عن هذه المقولات الدلالية جوهر النظرية العربية في اللغة الأدبية أو الشعرية . حيث التفسير على محمل فني لكل انحراف عن مثالية اللغة في مستواها العادي [٧] وينطبق هذا على المباحث الدلالية كالمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والكناية ، وعلى المحسنات المعنوية كالمطابقة ومراعاة النظير ، والإرصاد ، والمشاكلة ، والمزاوجة والعكس ، والرجوع ، والتورية ، والاستخدام ، واللف والنشر ، والجمع ، والتفريق ، والتقسيم والجمع مع التفريق ، والجمع مع التقسيم ، والجمع مع التفريق والتقسيم ، والتجريد ، والمبالغة ، والمذهب الكلامي ، وحسن التعليل ، والتفريع ، وتأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتأكيد الذم بما يشبه المدح ، والاستتباع والإدماج ، والتوجيه ، والهزل الذي يراد به الجد وتجاهل العارف ، والقول بالموجب ، والاطراد ، وليس في نيتنا أن نستعرض صفة الانحراف في جميع هذه المباحث إذ يكفي أن نركز بهدف الإيجاز والاختصار على الانحراف الدلالي في المجاز لنرى كيف استغل البلاغيون نزعة الاتجاه إلى المثالية لكي يقيموا بناءهم المقابل القائم على الانحراف.

ويعنينا هنا الاشارة إلى أن المعاجم كلها تقوم على محاولة لضبط مسألة الدلالة . والصورة المثالية في هذه المسألة هي أن يكون كل لفظ بإزاء مدلول معين . وقد اطلقوا على هذا القسم من الألفاظ (المتباين) أو (المفرد) ، غير أنه بحكم تعذر انطباق هذاالقانون على بعض مجموعات من الألفاظ وجدت هناك تقسيمات أخرى من بينها مجموعات (المشترك) و (المتضاد) و (المترادف) وعندهم أن المشترك

هو اللفظ الموضوع لحقيقتين مختلفتين أو أكثر وضعًا أولا من حيث هما كذلك [٨] أو هو" اللفظ الموضوع لكل واحد من معنيين فأكثر " [٩] واعتبر البعض الأضداد من قبيل المشترك وأنها تختلف عنه بأن مدلولي اللفظ من المتضاد لايمكن اجتماعها في الصدق على شيء واحد [١٠].
أما المترادف فاعتبر من قبيل اختلاف اللفظ واتفاق المعنى كما يقول ابن فارس[١١] أو تكثر الألفاظ واتحاد المعنى كما يقول الرازي بحيث يعدَ كل من هذه الألفاظ حقيقة فيه. وتؤكد القرائن أن حديثهم في المجاز يحمل وعياً كاملاً بضرورة الانحراف عن هذه الدلالة الحقيقية .
وقد كان عبد القاهر الجرجاني من أكثر نقاد العربية إحساساً بما في لغة المجاز من انحراف وانزياح ، فهو يقول في المجاز : " وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز . وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى مالم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تُجُوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز.

ومعنى الملاحظة هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذاالذي تريده بها الآن ، إلا أن هذا الاستناد يقوي ويضعف . بيانه ما مضى من أنك إذا قلت " رأيت أسداً " تريد رجلا شبيهاً بالأسد لم يشتبه عليك الأمر في حاجة الثاني إلى الأول . إذ لانتصور أن يقع الأسد للرجل على هذا المعنى الذي أردته على التشبيه على حدَ المبالغة وإيهام أنَ معنى من الأسد حصل فيه إلا بعد أن تجعل كونه اسماً للسبع إزاء عينيك ، فهذا استنادُ تعلمه ضرورة ، ولو حاولت دفعه عن وهمك حاولت محالا ، فمتى عُقِل فرع من غير أصل ومشبَّه من غير مشبَّه به ؟ وكل ما طريقه التشبيه فهذا سبيله أعنى كل اسم جرى على الشيء للاستعارة فالاسناد

فيه قائم ضرورة[١٢]) وقد تكون العلاقة بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي غير واضحة تحتاج لضرب من التأمل كما هو الأمر في المجاز المرسل من قول الشاعر في صفة راعي الإبل :

ضعيف العصا بادي العروق ترى له عليها إذا ما أجدب الناس إصبعا

وقول الآخر :

صلب العصا بالضرب قد دماها

حيث آراد كما بينا (الأثر الحسن) أو (حسن الرعية) والرفق والإشفاق ، والمنع من التشرد والتبدد[١٣] .

فالمجاز لابد أن يستند إلى الحقيقة الاصطلاحية لمعنى الكلمات ، بمعنى أن الاستخدام المجازي للكلمة لابد أن يستند إلى وجود علاقة ما بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي ، سواء كانت هذه العلاقة قوية واضحة تقوم على المشابهة - صريحة كانت أو خفية - كماهو الشأن في الاستعارة بنوعيها ، أو كانت علاقة غير واضحة تحتاج لضرب من التأمل كما هو الأمر في المجاز المرسل وهذا الشرط - شرط العلاقة - يؤكده عبدالقاهر في أكثر من موضع ثم اعلم بعد أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً وهو أن يقع نقله على وجه لايعرى معه مع ملاحظة الأصل[١٤] .

لابد إذن لكل مجاز من حقيقة سابقة عليه. ولأن لكل مجاز حقيقة، ولاعكس ، يدل على أن المجاز هو المنقول أو المزاح إلى معنى ثان لمناسبة شاملة . والمنحرف الثاني له أول ، وذلك الأول لا يجب فيه المناسبة.

تعدَ الحقيقة إذن في نظر عبد القاهر هي الأصل ويعدَ المجاز هو الفرع المنزاح والمجاز خلاف الأصل ، أو هو انحراف عنه لأنه يتوقف على

الوضع الأول والمناسبة والنقل . والأصل بطبيعة الحال أقدم من الفرع ، لذلك يكون العدول أو الانحراف عن الحقيقة إلي المجاز عدولاً أو انحرافاً عن نمط أقدم إلى نظام مستحدث كما يقول عبدالقاهر. ففي قولهم : ضربته سوطاً ، عبَروا عن الضربة التي هي واقعة بالسوط باسمه وجعلوا أثر السوط سوطاً ، وتعلم على ذلك أن تفسيرهم له بقولهم إن المعنى " ضربته ضربة بسوط " بيان " له لما كان عليه الكلام في أصله وأن ذلك قد نُسيَ ونُسخ وجُعل كأن لم يكن فاعرفه [١٥]، والمجاز عند عبدالقاهر على ضربين:

١ - المجاز اللغوي : ويقع فيما يرى عبد القاهر في اللفظ المفرد أو المثبت ، لأن التجاوز أو الانحراف في هذا النوع واقع من جهة المواضعة اللغوية والاصطلاح العرفي.

٢ - المجاز العقلي : ويقع في الإثبات أي في الإسناد ذاته الذي هو عملية من صنع المتكلم تدل على قصده النفسي العقلي ، فالمتكلم هو الذي يحرف الكلام ويزيحه للدلالة على المعنى الذي يعتمل في داخله. ومثال مادخله المجاز من الإثبات دون المثبت قول الشاعر :

وشيب أيام الفِراق مفارقي وأنشزن نفسي فوق حيث تكون

وقوله :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كَرُّ الغداة ومَرُّ العشي

المجاز واقع في إثبات الشيب فعلاً للأيام ولكرِّ الليالي وهو الذي أزيل عن موضعه الذي ينبغي أن يكون فيه ، لابد من حق هذا الإثبات - أعنى إثبات الشيب فعلاً - أن لايكون إلا مع أسماء الله تعالى، فليس يصح وجود الشيب فعلا لغير القديم سبحانه وقد وجه في البيتين كما ترى إلى الأيام وكرَ الليالي وذلك ما لا يُثبت له فعل يوجه لا الشيب

ولا غير الشيب . وأما المثبت فلم يقع فيه مجاز لأنه الشيب وهو موجود كما ترى .

وقد يتصور أن يدخل المجاز الجملة من الطريقين جميعاً وذلك أن يُشبَّه معنى بمعنى وصفة بصفةٍ فيستعار لهذه اسمُ تلك ثم تُثبت فعلاً لما لا يصحُ الفعل منه أو فعلٌ تلك الصفة فيكون أيضاً في كل واحد من الإثبات والمثبت مجاز ، كقول المتنبي (من الطويل) :

وتُحيى له المال الصوارمُ والقنا ويقتل ما تحيي التبسُّمُ والجَدا

جعل الزيادة والوفور حياة في المال وتفريقه في العطاء قتلاً ، ثم أثبت الحياة فعلا للصوارم والقتل فعلاً للتبسم مع العلم بأن الفعل لا يصح منهما [١٦] . ويستمر نفس المبدأ - أعني مبدأ الانحراف والانزياح - من خلال تفريعات المجاز وأشهرها الاستعارة ومعروف أن اللفظ إذا استعير نقل - وبالأصح - انحرف عن معناه الذي وضع له بالكلية [١٧] ومن هنا كانت الاستعارة بحكم قيامها على الانحراف عن الأصل القديم عنواناً على جدة الكلام ، فأصبح من الفضيلة الجامعة - كما يقول عبد القاهر - إنما تبرز البيان أبداً في صورة مستجدة [١٨] .

لقد تحدد مفهوم الاستعارة في الموروث البلاغي في ضوء مفهوم (الانزياح)و (الانحراف) وأصبح ينظر إليهاعلى أنها علاقة لغوية تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة . أو كان ينظر إليها على أنها انتقال أو تحول في الدلالات أو تعليق للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل أوالانزياح . فالرماني كان يرى أن الاستعارة (تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة) [١٩] أما الحاتمي فكان يقول : حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له [٢٠] ، ولا يذهب العسكري إلى أبعد ما قاله

الرماني إذ يرى أنّ (الاستعارة) نقل للعبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض [٢١] وهذه التعريفات كلها تشير إلى شيء واحد هو أن الاستعارة انزياح أو انحراف في الدلالة . لكن هذا الانزياح أو هذا الانحراف له حدود في موروثنا البلاغي الأصولي ، فإذا تجاوزته الاستعارة فسدت وقبحت [٢٢] خاصة إذا كان هذا الانزياح أو الانحراف يؤدي إلى الغموض واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء . وعندما يأخذ الآمدي في تطبيق نظرية الانزياح أو الانحراف على أبي تمام وخروجه على العرف والتقاليد والمألوف والشائع والواضح والثابت فلا بد أن نسمع أمثال هذه الأحكام " هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب[٢٢] و " هذا ليس علي طريقة العرب ولا مذهبهم [٢٣]و (قد آغراه الله بوضع الألفاظ في غير موضعها)[٢٤](شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة [٢٥] .

والآمدي تلميذ مخلص للغويين لا يستطيع أن يرى أبعد مما يرون ، فهو يتمثل وجهة نظرهم ، ويستشعر نفس حساسيتهم إزاء التجوز اللافت في الدلالة ، ويطالب مثلهم بضرورة الصحة اللغوية والوضوح. وليس الشعر - عنده - إلا قرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذاالوصف. وتلك هي طريقة الأوائل ، ومذهب العرب ، الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتى. فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة - مثل أبي تمام- عد حكيماً أو فيلسوفاً أو أي شيء آخر، لكنه لن يكون شاعراً، لأنه خرج على طريقة العرب وعلى مذاهبهم [٢٦] .

واستعارات أبي تمام - في ضوء هذا التصور العام - استعارات غريبة لا تخضع للتقاليد ، ولا تتوافق مع ذلك العرف اللغوي المأثور. والدليل العملي على ذلك قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه		بكفيك ما ماريت في أنه برد

فهذه استعارة رديئة تتبع رداءتها من مخالفة العرف اللغوي المفترض والذي لاينبغي أن تخرج الاستعارات عن حدوده .(والخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك.... ومثل هذا كثير في أشعارهم . وأبو تمام لا يجهل هنذا من أوصاف الحلم ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ) [٢٧]. وما يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبي تمام:

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها		بالدمع أن تزداد طول وقود

فهنا - أيضاً - خالف أبو تمام التقاليد اللغوية، وتجاوز الحدود اللغوية المباحة في المجاز، ولا بأس - إذن - من القول بأن البيت كله (خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيه لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفأ الغليل ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة ... وهو كثير في أشعارهم ، ما عدل به أحد منهم عن المعنى، وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا ، وأبو تمام من ببنهم قد ذكر هذا المعنى في شعره متبعاً لمذاهب الناس ... فلو اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لايعرف في كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم) [٢٨]. وعندما يقول أبو تمام :

وليست ديات من دماء هرقتها		حراما ولكن من دماء القصائد

فلا بد أن يعلق الآمديّ قائلا (وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً، وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات) [٢٩] .

وكان اللجوء إلى نظام لغوي صارم متعارف عليه هو دعامة الآمديّ - أيضاً - في رفض ما يتبدى في استعارات أبي تمام من تجسيم للمعنوي وتشخيص للمجرد. إنه يواجه أمثال هذه الاستعارات:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

* * *

تروح علينا كل يوم وتغتدي خطوب كأن الدهر منهن يصرع

* * *

أنزلته الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله في الركاب

ويؤرقه ما فيها من تشخيص للدهر والأيام، ويقول إن العرب كانت تستعير المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، وأمثال هذه الاستعارات لا تجري على السنن العربي المفترض، فلا مناسبة أو مقاربة أو مشابهة بين أطرافها المكونة لها، على نحو ما نجد في الاستعارات المختارة من الشعر القديم . وبديهي أن هذا الخروج على ذلك النظام اللغوي المفترض، أدى بأبي تمام إلى مثل هذه الشناعة والقباحة والهجانة والبعد عن الصواب العقلي [٣٠]، وهل يعقل أن يصرع الدهر أو يكون له أخذع، أو يصبح للأيام ظهر وركاب، وهل يعقل أن يكون للبين وصل، أو للمطل مشي، كما في قول أبي تمام:

جارى إليه البين وصل خريدة ما شت إليه المطل مشي الأكيد

(فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية : خبرونا كيف يجاري البين وصلها، وكيف تماشي هي مطلها آلا تسمعون ألا تضحكون ؟!) [٣١] .

إن شعر أبي تمام باعتباره انحرافاً وانزياحاً، غامض لا منطقي، لهذا لا بدَ له من العلوَ على شروط التجانس والتألف والانسجام . ولغته الشعرية هي اللغة - الإشارة ، في حين أن اللغة العادية الأليفة هي اللغة - الإيضاح . وشعره في هذا تجاوز للظواهر وانزياح عميق عنها، ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أوفى العالم . ومن هنا فإنّ لغته تنحرف عن معناها العادي وتحيد . ذلك أنّ المعنى الذي تتخذه اللغة العادية لا تقود إلاً رؤى أليفة مشتركة ، وتعبر عن عالم يقوم على الترابط والانسجام . أما لغة الانزياح فإنها "تحيد" عن الواقع وتنحرف عنه إن لم تحاول الانفصال عنه . وهذا يعني بكلام آخر فقدان الانسجام المشترك بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة هناك إذن تنافر بين الشاعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ . ولعلّ هذا التنافرهو أبرز خصائص شعر أبي تمام وأكثرها أصالة وعمقاً .

هذا التنافر هو شعرياً الغرابة و (الجميل غريب دائما) كما يقول بودلير . إذ أن الغرابة هنا هي الانزياح ، والغريب لايمكن فهمه بسهولة . إذ ليس الانزياح أن نجعل التقليد والثابت يتطاول ويمتد بل أن نحيد عنه أن ننزاح عنه بطرائقنا ورؤانا الشعرية .

وقد يتضح معنى الانزياح الدلالي أكثر إذا عددنا بعض مظاهره ، فمن مظاهره حذف التسلسل المنطقي ، وتداخل الصور والمشاعر والرموز، واضطرار الشاعر أن يحمل الكلمات معاني لاتحملها أو لم تتعود أن تحملها. أي الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه . وهو ما تمثل في تجربة أبي تمام الشعرية الذي أفسد - من وجهة النقد التقليدي الأصولي - الشعر ، وانحرف عن عمود الشعر العربي الذي يعني بالنسبة إلى النقد التقليدي الأصولي المعنى المألوف الذي يقبله الذوق العام ، والذي يعبر عنه بطريقة معروفة " باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله " . وإذا كان الانزياح أو الانحراف إتيان الشاعر بالمعنى المفاجئ

الغريب المستطرف والذي لم تجرِ العادة بمثله ، فإن التمسك بعمود الشعر العربي ينفي الانزياح ويجعل من الشاعر صوتاً يمزج الشعر السابق ويكرره ويردده بحيث يأتي الشعر كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن " أو " كطيب يركب من أخلاط من الطيب كثيرة [٣٢] .

من هنا نعرف لماذا يقول ابن الأعرابي مشيراً إلى شعر أبي تمام: " إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل " . وتكثر في كتب النقد التي تهاجم أبا تمام ، خصوصاً في الموازنة ، عبارات مثل " شعره لا يشبه أشعار الأول ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة ، " زال عن النهج المعروف والسنن المألوف "، يخرج إلى المحال " عدل عن المحجَة ، " عدل في شعره عن مذاهب العرب ... إلى إستعارات البعيدة المخرجة الكلام إلى الخطأ أو الإحالة "، " غرابة مذهبة".

ومثل هذا النقد يفسَر مدى الحدَّة في غضب النقاد على أبي تمام ، حتى ليوحي بأنهم كانوا يعتبرون شعره كأنه وباء يصيب الذهن العربي[٣٣] .

يعتبر شعر أبي تمام بعامة رمزاً للانزياح الدلالي ورمزاً للانزياح عن مذهب الأوائل . لكن هل كان انزياحه انزياحاً عن الشعر ؟

يتمثل انزياح شعر أبي تمام في النقاط الأربع التالية :

١- الانزياح عن المعنى المألوف إلى المعنى غيرالمألوف .

٢ - الانزياح عن الواضح إلى الغامض .

٣ - الانزياح عن الصورة الشعرية المألوفة إلى الصورة الشعرية غير المألوفة .

٤ - الانزياح عن استخدام الكلمة بطريقة مألوفة إلى استخدامها بطريقة غير مألوفة . أي انزياح اللفظ عن معناه المعروف أى معناه اللامعروف .

ولا شك في أن هذا الانزياح الدلالي مخالف للطريقة التقليدية المألوفة في كتابة الشعر آنذاك . لكنه إذا كان انزياحاً عن هذه الطريقة فهو ليس انزياحاً عن الشعر ، بل إنه أفق شعري آخر .

لقد أدرك أبو تمام جوهر الشعر العربي واحتفظ بشيء غير قليل من تقنيته وخصائصه ، لكنه ، شأن كل مبدع ، رفض أن يكرر الشعر الذي سبقه، فانحرف عنه وانزاح عن طرائق تشكيله دون أن يقطع اتصاله بجوهر الماضي . فمثل هذا الانقطاع يقتل الشعر - بل إنه مستحيل ، لأن الشعر يحيا ، كذلك ، بقوة الدفع في تراثه وقد تفهم بعض النقاد القدامى معنى الانزياح الشعري الذي حققه أبو تمام فتبنّوه ودافعوا عنه . فقد أكد بعضهم على دور السحر والغواية (أي الانزياح نحو الغموض) في الشعر ، وعلى أن الشعر (لا ينتهي إلى غاية)[٣٤] وأن الشعر لُمَحٌ تكفي إشارته ، كما يقول البحتري . ورد بعضهماالجمال في الشعر إلى أنه " يعمل عمل السحر في تأليف المتباين، يريك الحياة في الجمال فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين ، والماء والنار مجموعتين والماء والنار مجتمعين " ويضيف الجرجاني ما معناه أن التشبيهات بقدر ما تباعد بين الشيئين تكون " إلى النفوس أعجب " . ويقول أبو هلال العسكري في شرحه لديوان أبي محجن الثقفي : " من حقَ الشعر أن تكون ألفاظه كالوحي ومعانيه كالسَحر ". وفي هذا توكيد على أن الصور الشعرية يجب أن تكون غير مألوفة ومن مجالٍ غير مألوف. ويقول البطليوسي إذا أفرط الشاعر إفراط المَحال وأغرقَ وقال مالايمكن أن يتوهم ويتحقق ، شُهدَ له بالتقدم والبراعة "[٣٥] .

والواقع إنّ من يدرس موقف النقاد المتسترين وراء الأصولية من الانزياحات الشعرية عند أبى تمام يتضح له أن معظمهم لا يعرف معنى الأصولية ويجهلون معنى الشعر. والأمديّ مثل بارز فهو من القائلين بخروج أبي تمام إلى المحال. ذلك أنه في قوله :

- هاديه جذع من الإدراك وما تحت الطلا منه صخرة جلس

-رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه يكفيك ما ماريت في أنه برد

- من الهيف لو أن الخلاخل صيَرت لها وشحاً جالت عليه الخلاخل

- من حرقة أطلقتهافرقة أسرت قلبا ومن غزل في نحره عذل

يشبه عنق الفرس " بجذع من الأراك مما لم يألفه العرب ، ويصف العقل بأنه ثوبٌ رقيق ، ناعم ، والعرب يصفونه بالرزانة والعظم والرجحان والثَقل ، كما يشير الآمدي . وهو يشبه خلخال المرأة بالوشاح والوشاح واسع بينما الخلخال يجب أن يكون ضيقاً حتى يوصف بأنه " يعضُّ في السواعدَ ، وهذا كله، كما يعلق الآمدي ، " ضدَ ما نطقت به العرب" . ويستطرد الآمدي قائلاً أنا أبا تمام يقول عن الفرقة بأنها " أسرت قلباً " وهذا غير جائز ، فالقلب يأسره الحبُ لا الفراق . وقل مثل ذلك في الانزياحات الدلالية من قول أبي تمام :

يادهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

وقوله :

سأشكر فرجة البب الرخي ولين أخادع الدهر الأبي

وقوله :

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادرته عودا ركوبا

وقوله :

تروح علينا كل يوم وتغتـــدي خطوب كأن الـــدهر منهن يصـــرع

وقوله :

ألا لا يمد الـدهـر كفـــايسـيء إلى مجتدي نصر فيقطع من الزند

وقوله :

والـدهر ألأم من شرقت بلؤمـه إلا إذا أشــرقتـه بـكـــريــــم

وقوله :

تحـملت مـالو حـمّل الدهر شطره لفكر دهراً أي عـــبـــأيه أثقل

وقوله يصف قصيدته:

تحل يفـاع المجـد حـتى كـأنهـا على كل رأس من يد المجد مغفـر

لهـــا بين أبواب الملوك مــزامــر من الذكــر لم تنفخ ولا هي تزمـر

وقوله :

به أسلم المعروف بالشام بعـدمـا ثوي منذ أودي خـالد وهو مـرتد

وقوله:

أمـــا وأبي أحــداثه إن حــادثاً حدابي عنك العيس للحادث الوغد

وقوله :

جـذبت نداه غـدوة السـبت جـذبة فـخرّ صـريعاً بين أيدي القصـائد

وقوله:

لو لم تفت مسنّ المجد مذ زمن بالجود والبأس كان الجود قد خرفا

وقوله :

لدى ملك من أيكة الجود لم يزل على كبد المعروف من فعله برد

وقوله :

في غلة أوقدت على كبد السـ ائل ناراً أخنت على كبده

إيثار شزر القوى يرى جسد الـ معروف أولى بالطب من جسده

وقوله :

حتى إذا أسودّ الزمان توضحوا فيه فغودر وهو منهم أبلق

وقوله :

فما ذكر الدهر العبوس بأنه له ابن كيوم السبت إلا تبسما

وقوله :

وكم أحرزت منكم على قبح قدها صروف النوى من مرهف حسن القد

وقوله يصف الروض:

إذا الغيث غادى نسجه خلت أنه مضت حقبة حرس له وهو حائك

وقوله :

ولا اجتذبت فرش من الأمن تحتكم هي المثل في لين بها والأرائك

وقوله :

إذا للبستم عار دهر كأنما ليالية من بين الليالي عوارك

وقوله يرثي غلاماً :

أنزلته الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله في الركاب

وقوله :

كأنني حين جردت الرجاء له عضباً صببت به ماءً على الزمن

وقوله يصف فرساً :

وكأن فارسه يصرِف إذ بدا في متنه ابناً للصباح الأبلق

وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً ، فجعل كما ترى- مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعا ، ويداً تقطع من الزند. وكأنه يصرع . وجعله يشرق بالكرام ويفكر ويبتسم ، وأن الأيام بنون له ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يداً ، ولقصائده مزامير إلا أنها لاتنفخ ولا تزمر ، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خرّ صريعاً بين أيدى قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخرف ، وأن له جسداً وكبداً، وجعل لظروف النوى قداً، وللأمن فرشاً، وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً ، وجعل للأيام ظهراً يركب، والليالي كأنها عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء، والفرس كأنها ابن للصباح الأبلق ، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب . وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من

أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه [٣٦].

وهذا كلام يشهد بجهل الآمدي في الشعر ، فما يصفه بالقباحة والهجانة داخل في جوهر التعبير الشعري . وكم يبدو جهله فاضحاً إذا قرأنا قوله بأن الشعر الجيد مبنى على الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض . إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه ... الخ . فلو أردنا أن نحدد اللاشعر، لما وجدنا تحديداً أفضل من هذا التحديد [٣٧].

لقد حاول أبو تمام أن يكتب شعره بأساليب انزياحية عميقة، فحاول التخلص من سيطرة القديم وأشكاله، وكسر أطواقاً كثيرة ، وفتح بانزياحاته الشعرية أمام الإنسان أبعاداً شعرية مجهولة ، آفاقاً متموجة ليس له صورة ثابتة بل هي ممارسة دائمة للمغامرة والاكتشاف والخلق .لقد تمرد على الذهنية التقليدية ، وتخطي ما في المفهوم القديم للشعر من قيم الثبات والانسجام والتآلف وأشكالها. وتخطي اللغة الشعرية القديمة باعتبارها لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية ، وانحرف بها أو انزاح عنها إلى أن تكون تجربة متميزة وجدة في الرؤيا تتطلب وعياً شعرياً كبيراً . وبكلام آخر لقد تخطى أبو تمام اللغة الشعرية المألوفة ، وانزاح عنها باعتبارها مسألة نحو وقواعد ، إلى لغة هي جزء من الحالات النفسية والشعورية . ويعود جمال اللغة الشعرية إلى الانزياح والانحراف ، والتوتر والرؤيا المتحققة في هذه اللغة . ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة ايحاءات تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية وتملؤها بشحنة جديدة ، تنحرف بها وتخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة .

إن الانزياح الشعري خلق أو رؤيا ، وهو من هذه الزاوية لايقبل أي عالم نهائي وأن لا ينحصر فيه ، بل يفجره ويتخطاه . فالانزياح هو هذا البحث الذي لا نهاية له . لذلك لايقدر الانزياح الشعري أن يتعمق ويتفتح ويزدهر إلا في مناخ من الحرية الكاملة حيث الإنسان هو " الكلي على الإطلاق ولاحقيقة " كما يقول محي الدين بن عربي .

من هنا يتضح ما قلته آنفاً من أن الانزياح الشعري الذي أسس له أبو تمام ، لا ينحرف عن الأشكال الشعرية التقليدية ومضموناته وحسب، وإنما ينحرف كذلك عن المفهوم التقليدي للشعر ذاته ، فلم يعد الشعر، من وجهة نظر الانزياح ، مجرد شعور أو إحساس ، أو مجرد صناعة ، بل أصبح خلقاً وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن وتوقع العالم المقبل . إنه " خرق للعادة " كما يعبر ابن عربي أي تغيير لنظام الأشياء ونظام علاقاتها . تغيير النظر إلى العالم . ومن غير الطبيعي إذن أن يخضع الشاعر لقانون مفروض عليه ، إنه لايخضع إلا لموهبته وطاقاته ، فهو مبدع كل قانون أو نظام شعري .

ويعتبر أبو تمام رمزاً لخرق العادة أو لـ " نقض العادة شعرياً ، على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني [٣٨] حيث خلق طريقة كتابية لم توجد من قبل ، تتمثل خصوصيته - كما يرى الصولي - في ابتكار معان غريبة ، وفي ابتكار لغة شعرية جديدة [٣٩] تقوم على الانحراف والانزياح والإيحاء والغموض . وتبعث بانزياحها وبرؤاها الجزء الغامض من حياتنا ومصيرنا وتضيئه وتغذيه ، وتصير الفعل الذي نبدع به وجودنا ونعيد إيداعه باستمرار. وفي هذا الأفق تستطيع أن تقول : إننا بقدر ما نحن بعيدون ، تاريخياً وحضارياً عن أبي تمام، قريبون منه . فالانزياح الدلالي الذي تحقق في شعره ، هو ولادة رؤيا جديدة للشعر العربي . وهو انزياح لم يبن إلا عبر معاناة انهيار المفهومات السابقة داخل نفسه فصفا من الانسجام والتآلف ، وانفتحت

في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الكتابة الشعرية الجديدة ، وكان من المستحيل دخوله في عالم الانزياح الشعري الكامن وراء العالم المنسجم المتجانس المتآلف الذي تخطاه وانزاح عنه ، دون الهبوط في هاوية الشك والتصدع والنفي ، التي هزت برودة الشعر وتقاليده الجامدة ، وقذفت بخياله وشعوره خارج كل طريق مرسومة .

يعطى عبد القاهر الجرجاني لهذه القضايا ، وبخاصة الانزياح الدلالي ، شكلاً نقدياً متكاملاً في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) . فهو يرى أن سر الشعرية هو (المجاز) و (إن محاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته ، وراجعة إليها [٤٠] والمجاز كما رأينا إنحراف في الدلالة أو انزياح في الدلالات الثابتة وانتهاك لها . فاللغة المجازية " سحر " كما يعبر " إنها تبرز الكلام أبداً في صورة مستجدة وتعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ " . وبهذه اللغة ترى " الجماد حياً ناطقاً ، والأجسام الخرس مبينة " وهي تربك " المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت وتلطف " الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها إلا الظنون " [٤١] ، ولا يكون للصورة الشعرية قوة تهز وتحرك إلا إذا كان الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس ، فكلما كان التباعد أو الانزياح بين الشيئين أشد كانت الصورة إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب . ذلك أن موضع الاستحسان هو أن الإنسان يرى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين ولذلك تجد تشبيه البنفسجي في قول الشاعر :

ولازورديّة تزهو بزرقتها　　　بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها　　　أوائل النار في أطراف كبريت

أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس بمداهن درَ حشوهن عقيق ، لأنه أراك شبهاً لنبات غض يرف ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشفّ ، من لهب نار في جسم مستول عليه اليبس ، وبادٍ فيه الكلف ومبنى الطباع ، وموضوع الجبلة ، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجبِ ، واخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته ، ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات ، أو صادف له شبهاً في شيء من المتلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحسن هذا الحظ ، ومن أجل ذلك يعطي للتمثيل المحوج إلى طلب معناه بالفكر أهمية كبرى فالمعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد .

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى. فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف [٤١] .

المجاز هنا يعمل عمل السحر " في تأليف ما يختلف، كأنه يختصر البعد ما بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتئمة ويأتينا بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين وهذا ما يدخلنا في عالم من الغرابة كما يقول الجرجاني ، بحيث تكون الاستعارات أو الصور الشعرية مما لا يقدر الخاطر أن ينالها بسرعة ، ومما لايقع في الوهم من مجرد النظر ، فهي لاتدركُ إلا " بعد تثبيتِ وتذكير وفلي للنفس عن الصور

التي تعرفها ، وتحريك للوهم في استعراض ذلك ، واستحضار ما غاب منه[٤٢] ، ذلك أن " كل شبهٍ رجع إلى وصفٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً ، فالتشبيه المعقود عليه نازلَ مبتذلٌ . وما كان بالضد من هذا ، وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادرٌ بديع . ثم تتفاضل التشبيهات التي تجئ واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما . فما كان منها إلى الطرف الأول، فهو أدنى وأنزل ، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب ، فهو أعلى وأفضل ، ويوصف الغريب أجدر [٤٣] والقاعدة في هذا كله هي إيجاد الإئتلاف في الأشياء المختلفة ، أو هي بتحديد أدق " شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[٤٤] .

ويعلل الجرجاني الأسباب التي تبعث على الإعجاب باللغة المجازية ، فيقول إن الطبع مبنيٌّ على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه ، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له ، كانت النفس أكثر إعجاباً به ، وأكثر شغفاً [٤٥] على أن عبد القاهر الجرجاني في (الدلائل يوسع من أفق الانزياح الدلالي ، فيربط كل ضروب المجاز (بالنظم) ويعدها من أحكام التركيب . يقول عبد القاهر " وهذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنها يحدث وبها يكون ، لأنه لايتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد ، ثم لم يتوحَ فيها حكم من أحكام النحو ، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو إسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألفَ مع غيره [٤٦] .

فحيث يكون الانزياح قائماعلى النظم والتركيب تتولد فعالية جمالية جديدة . وهذه مسألة تضعنا أمام إمكان تذوق الانزياح الدلالي في أفق غير الآفاق السابقة . وهو إمكان يتيح لنا أن نعدل مفهوم

الانزياح ، وأن نضيف إليبه ، وأن نؤسس مفهومات أخرى للانزياح ، وفي ظني أنّ المعنى العميق والأغنى للانزياح الدلالي إنما يكمن هنا ، لا في مجرد تعديل نظام سابق أو تحويره ولا في الخروج على قواعد قبلية سابقة مستقرة أو انتهاكها ، كما تواضع أكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكريره .

وبكلام آخر إن بحث الاستعارة والمجاز وما نسميه الانزياحات الدلالية على الاجمال يجب أن يتم في ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تكوينها . فالانزياح الدلالي ضرب من الإدراك الجمالي ، ولكن هذا التنظيم يعطيه غنى ومادة جديدة . ومن أجل ذلك يستوقفنا عند قول الشاعر :

وسالت بأعناق المطي الأباطح

فتنظيم الكلمات ذو أثر في حسن الانزياح أو المجاز وذلك بأن جعل " سال " فعلاً للاباطح ثم عداه بالباء ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال : " بأعناق المطي " ولم يقل بالمطي . ولو قال : سالت المطيّ في الأباطح ، لم يكن شيئاً (٤٧) .

وكذلك قول الشاعر :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

الانزياح تم له حسنه بفضل تقديم الكلمات وتأخيرها. فالغرابة أو الحسن (ليس في مطلق معنى سال ولكن في تعديته بعلي والباء وبأن جعله فعلاً لقوله " شعاب الحي " ولولا هذه الأمور كلها لم يكن هذا الحسن) (٤٨) وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي كانت وكيف تذهب

النشوة التي كنت تجدها ؟[٤٩] ومنه قول المتنبي:

وقيدتُ نفسي في ذراك محبة ومن وجد الإحسان قيداً تقيدا

الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة فإنك ترى العامي يقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره له ، حتى يألفه ويختار المقام عنده : قد قيدني بكثرة إحسانه إليّ وجميل فعله معي حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف [٥٠] .

يمكن ختاماً أن نتحدث عن الانزياح الدلالي في (الكناية) ويبدو لي أن الكناية تحيلنا إلى الدلالة العميقة في الانزياح الدلالي ، وإلى البحث عن معنى أكثر اتساعاً وأكثر انزياحاً . لذلك لابدَ من تجاوز (المعاني الأول) وهدمها ولابدَ من تجاوز لغة الظاهر وهدمها ، ومن أجل الانتقال إلى (المعاني الثواني). من أجل الانتقال إلى الدلالات اللامنتهية أو المتحركة كلما كشفنا منها انزياحاً ازدادت اللانزياحات التي تتطلب الكشف . فالكتابة تكشف عن (المعنى) الأول الظاهري القريب لكنها في الوقت نفسه تفلت من هذا الأفق القريب من حيث أنها تشير إلى (معنى المعنى) أو إلى ما يتجاوزه ، والكناية في ذلك ليست تعبيراً مباشراً بل هي ضوء يخترق ويكشف . إنها اتجاه نحو انزياحات عميقة أو بعيدة . إنها ، باختصار ، اتجاه نحو المجهول . وعلى هذا نصف الكناية بأنها رمز قد تدخل القارئ في مناطق عديدة ومتنوعة ، لايعرفها التعبير المباشر والكناية في ذلك ، معيار للكتابة الانزياحية أو الابداعية ، فلا يمكن أن يعد أي نص شعري كبيراً ، إلا بقدر ما يغوص في هذا الانزياحات والمناطق . وعبدالقاهر الجرجاني خير من يضيء هذه الانزياحات . فهو يعطي للتعبير الكنائي صورة خاصة ، وهيئة يتميز بها ، فالمعنى - كل معنى - هو في آن صورته القريبة الظاهرة ، وصورته البعيدة الباطنة . والمعنى لاينحصر - كما يظن ، في ظاهره وإنما يشمل

كذلك باطنه ، وهكذا نرى أن الاكتفاء (بالمعنى) الأول الظاهر لايقدم منه إلا جزءه السطحي ، لهذا نخطئ المعنى حين لانقف إلا عند سطحه الخارجي ، ولكي نصيبه لابدَ من أن نؤول دلالته ومعناه ، وأن نفهمه من ثم وفقاً لهذا التأويل.

ينبغي بتعبير أخر أن نتصور المعنى وفقاِ للبصيرة أي " لعين القلب " فالتصور بمعناه الحقيقي لايعنى الانزياح وإنما يعنى الإفصاح عن المعنى والدلالة .

ووفي تصوير المعنى أو إدراكه (بعين القلب) يكمن سر الانزياح الدلالي العميق الذي تحققه الكناية . فقد ذهب عبد القاهر إلى أن الكلم المفردة أو العلامات تتميز بقابليتها للانزياح الدلالي بحيث تنحرف العلامة أو تتحول - في سياق بعينه - إلى علامة ذات دلالة مركبة ، يتحول مدلولها إلى دال بشير إلى مدلول آخر . فإذا وصفت فتاة مثلاً في سياقٍ معين بأنه نؤوم الضحى ، فإن الصفة نؤوم الضحى " تشير إلى مدلول حرفي هو أن الفتاة تنام حتى ترتفع الشمس في السماء. ولكن هذا المدلول الحرفي لايعني في السياق شيئاً ، ولذلك يتحول هذا المدلول وينحرف إلى دال يشير إلى أن الفتاة مترفة ناعمة لها من يخدمها ويكفيها شئوون نفسها وبيتها. وعبد القاهر وإن كان لايتحدث عن " التحول الدلالي " أو الانزياح كما نتحدث ، فإنه يفرق بين " المعنى " و" معنى المعنى " وأحياناً يفرق بين " المعاني الأول " و "المعاني الثواني " .

" الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إن قصدت أن تخبر عن " زيد " مثلاً بالخروج على الحقيقة ، فقلت ، خرج زيد " وبالانطلاق عن " عمرو" ، فقلت : " عمرو منطلق "، وعلى هذا القياس . وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض

بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعني دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل . أو لاترى إنك إذا قلت : نؤوم الضحى " فإنك في جميع ذلك لاتفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً ، هو غرضك كمعرفتك من " كثير رماد القدر" أنه مضياف ، ومن " طويل النجاد" أنه طويل القامة ، ومن " نؤوم الضحى " في المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها ... وإذا قد عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول : " المعنى " و " معنى المعنى " ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، و " بمعنى المعنى " أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسرت لك (٥١) .

إن العلاقة بين الدال والمدلول - في العبارة المجازية - كما يفهمها عبدالقاهر يمكن أن ترسم على النحو التالي :

العبارة اللغوية (دال) ⟵ المعنى (المعنى الأول) مدلول

المعنى الأول (دال) ⟵ المعنى الثاني (معنى المعنى) مدلول

وإذا كان عبدالقاهر يرى أن الانتقال أو الانزياح من " المعنى " إلي " معنى المعنى " - في حالة المتلقي - يقع على " سبيل الاستدلال"، فإن " الاستدلال " الذي يعنيه عبدالقاهر هو دون شك الاستدلال " العقلي الذي يجعل المتلقي طرفا في عملية " صنع" النص عن طريق التأويل في عملية التأويل اللغوي في قراءة النص وفهمه إلا محصلة لربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية في تراثنا :

" وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فينبغي أن تنظر إلى هذه المعاني واحداً واحداً ، وتعرف محصولها وحقائقها ، وأن تنظر أولاً إلي " الكناية " ، وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها اثبات لمعنى ، أن تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم " هو كثير الرماد " وعرفت أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك ، فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ، ويطبخ فيها للقرى والضيافة .وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة . وهكذا السبيل في كل ما كان " كناية " . فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمة أراد بقوله :

ولا ابتاع إلا قريبة الأجل ...

التمدح بأنه مضياف ، ولكنك عرفته بالنظر اللطيف ، وبأن علمت أن لامعنى التمدح بظاهر ما يدل عليه من قرب أجل ما يشتريه ، فطلبت له تأويلاً ، فعلمت أنه أراد أن يشترى ما يشتريه للأضياف ، فإذا اشترى شاة أو بعيراً ، كان قد اشترى ما قد دنا أجله ، لأنه يذبح وينحر عن قريب . " وإذا قد عرفت هذا في " الكناية " فالاستعارة " في هذهالقضية . وذلك أن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لايعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكن يعرفه من معنى اللفظ " (٥٢).

إن عملية " الاستدلال " التي يقوم بها المتلقى " بالنظر اللطيف "وتؤدي به إلى " التأويل أشبه بأن تكون عملية معاكسة لما يقوم به "الشاعر" أو " الكاتب " حين يعمد - في التعبير المجازي - إلى إثبات

معنى فلا يختار الألفاظ الدالة عليه في اللغة ، بل يختار ألفاظاً دالة على معنى آخر ، وهذا المعنى الآخر من شأنه أن يكون تالياً للمعنى الأول من الناحية الوجودية ، فإذا أراد مثلاً أن يعبر عن صفة الطول في رجل فهو لا يلجأ للفظ الدال في اللغة على الطول ، بل يعبر عن معنى آخر هو طول حمالة سيف الرجل - النجاد - وهو معنى تال - وجودياً لكون صاحب السيف طويلاً . وكذلك إن أراد الشاعر أن يعبر عن جمال جيد الفتاة فلا يأتي باللفظ الدال دلالة مباشرة على ذلك ، بل يأتي بألفاظ دالة على معنى آخر - تال وجودياً - وهذا المعنى الآخر يشير إلى " المعنى الأصلي " المراد ، كأن يقول مثلاً " طويلة مهوى القرط " فيدل اللفظ - بدلالته المباشرة - على طول القرط الذي تتزين الفتاة به ، وطول القرط تابع لكون جيد الفتاة طويلاً . إن عملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر أو الكاتب للتعبير المجازي تتم - بلغة عبدالقاهر - على النحو التالي :

" والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه ، مثال ذلك قولهم : " هو طويل النجاد " يريدون طويل القامة وكثير رماد القدر " يعنون كثير القرى ، وفي المرأة : " نؤوم الضحى " ، والمراد أنها مترفة مخدومة ، لها من يكفيها أمرها ، فقد أرادوا في هذاكله ، كما ترى ، معنى ، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود ، وأن يكون إذا كان . أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد ؟ وإذا كثر القرى كثر رماد القدر ؟ وإذا كانت المرأة مترفةلها من يكفيها من أمرها ، ردف ذلك أن تنام إلى الضحى [٥٣].

مصادر البحث ومراجعه

(١)١ - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة . العدد / ١٦٤ / الكويت ١٩٩٢ ص ٦٤.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص / ٦٥.

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص / ٦٦.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص / ٦٧.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص / ١٦٦ - ١٦٧.

(٦) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق . هـ ريتر . استنابول ١٩٩٤ ص / ٣٢٧-٣٢٨.

(٧) عبدالحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠ ص ٢١٠.

(٨) فخر الدين الرازي : المحصول في علم الأصول ج (تحقيق طه جابر فياض العلواني /١٨١.

(٩) جمال الدين الإسنوي : نهاية السول في شرح منهاج الأصول - المطبعة السلفية - ١٣٤٣هـ ص ٢١٤.

(١٠) السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وتحيقي : محمد أحمد جاد المولى - علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم - دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه ١/٣٨٧ ، ٣٩٧.

(١١) ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها - عنيت بتصحيه ونشره المكتبة السلفية - القاهرة - مطبعة المؤيد = ١٣٢٨ هـ ١٩١٠م - ص /١٧١.

(١٢) أسرار البلاغة / ٣٢٥ - ٣٢٦.

(١٣) أسرار البلاغة / ٣٢٧ - ٣٢٨.

(١٤) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل - المركز الثقافي العربي - بيروت ط ٢ ١٩٩٢ ص ١٤٠ .

(١٥) أسرار البلاغة / ٣٣٠.

(١٦) أسرار البلاغة / ٣٤٣ - ٣٤٤.

(١٧) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت . - ١٩٧٨ ص ٣٧٣.

(١٨) أسرار البلاغة / ٤١.

(١٩) الرماني النحوي : النكت في إعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام - دار المعارف - ١٩٦٨ - ص٧٩.

(٢٠) الحاتمي : الرسالة الموضحة - تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت ١٩٦٥ ص / ٢٩.

(٢١) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ط ٢ ١٩٧٢ ، دار المعارف بمصر ١ / ٢٤٢.

(٢٢) الموازنة ١ /٤٩٥.

(٢٣) الموازنة ١ / ٢٢٧.

(٢٤) الموازنة ١ /٢٤٣.

(٢٥) الموازنة ١ / ٢٢.

(٢٦) الموازنة ١ / ٤٠٠ و ١ / ٤٩٦

(٢٧) الموازنة ١ / ١٣٩ - ١٤٢ و ١ / ٥٣٥

(٢٨) الموازنة ١ /١٩٩ - ٢٠٠ و ١ / ٥٣٥.

(٢٩) الموازنة ١ / ٢٤٢.

(٣٠) الموازنة ١ / ٢٤٠ - ٢٥٠

(٣١) الموازنة ١ / ٢٦٤.

(٣٢) ابن طباطبا : عيار الشعر : تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام- المكتبة التجارية ١٩٥٦ / ١٠.

(٣٣) الموازنة ١/ ٢٦١ - ٢٦٢.

(٣٤) أدونيس : زمن الشعر - دار العودة بيروت - ط ٢ ١٩٧٢ ص ٣٣.

(٣٥) زمن الشعر / ٣١.

(٣٦) الموازنة ١ / ٢٦١ - ٢٦٢.

(٣٧) زمن الشعر / ٣٣.

(٣٨) الرسالة الشافية / ٧٩.

(٣٩) أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل عساكر وأخرين - بيروت / ١٦٥.

(٤٠) أسرار البلاغة ٢٦ و ٤٠ - ٤١ .

(٤١) أسرار البلاغة ١١٦-١١٨.

(٤٢) أسرار البلاغة ١٤٤.

(٤٣) أسرار البلاغة / ١٥١ .

(٤٤) أسرار البلاغة / ١٣٦ - ١٤٠ .

(٤٥) أسرار البلاغة / ١٨٨.

(٤٦) دلائل الاعجاز / ٣٠٠ - ٣٠١.

(٤٧) دلائل الاعجاز / ٦٠ .

(٤٨) دلائل الاعجاز / ٦٠ .

(٤٩) دلائل الاعجاز / ٧٨.

(٥٠) دلائل الاعجاز / ٨٣.

(٥١) دلائل الآعجاز / ٢٠٢ - ٢٠٣.

(٥٢) دلائل الاعجاز / ٣٣٠ - ٣٣١.

(٥٣) دلائل الاعجاز / ٥٢.

"التنـاصيـة"

بحث

في انبثاق حَقْلٍ مفهومي وانتشاره

مارك أنْجينو

ترجمه وعلّق عليه

محمد خير البقاعي

أضواء على النص المُتَرْجم

يعود تاريخ اهتمامي بمقالة MARC ANGENOT التي نقدّم لها ترجمة ، إلى أيام التحصيل في جامعة ليون الثانية . فرنسا عندما نبّهني صديق في أثناء إعداد أطروحتي على أهمية هذه المقالة التي حازت إعجابي عندما اطلعت عليها وعَزَمْتُ على ترجمتها وصرفتني أعمال أخرى عن ذلك .

عدت إلى هذه المقالة المرة بعد المرّة إلى أنْ صحّ العزم على ترجمتها وتقديمها للناس وقد خفي عليهم أمر التناصية والتناص .

وكان ممّا دفعني إلى الإسراع في إنجاز هذه الترجمة أنّ أخي الدكتور عبد الرحمن البيطار حفظه الله أرسل إلي مشكوراً أعداد مجلة " علامات" التي تصدر عن النادي الأدبي الثقافي في جدّة . وجدت في الجزء الثالث من المجلد الأول / شعبان ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م / مقالة للدكتور محمد عبدالمطلب عنوانها " التناص عند عبدالقاهر الجرجاني "، ورأيت أنها في قسمين : فرش تنظيري تحدث فيه الكاتب عن المصطلح وولادته في الغرب والفكرة وقضاياها (ص ٥٠ - ٦٤) وقسم تطبيقي تحدث فيه عن التناص عند الجرجاني من خلال كتابيه : " دلائل الإعجاز " و " أسرار البلاغة " (ص ٦٤ - ٩٨) .

وبدا لي أنني في القسم الأول أقرأ كلاماً معهوداً وخاصة في الصفحات (٥٨ - ٦١) وعرفت أنّه كلام مارك انجينو الذي نقل الدكتور محمد عبدالمطلب كلامه عن ترجمة يبدو أنّها نُشِرت في كتاب عنوانه (في أصول الخطاب النقدي الجديد، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) مارك انجينو ، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ١٩٨٧ : ١٩ وما بعدها).

ولم أستطع حتى يوم الناس هذا الحصول على هذا الكتاب لكي أحدّد التشويه الذي أصاب نصّ المقالة ؛ ففيها قطع لعبارات كاتب المقالة عن سياقها وصرف للكلام عن وجهته . وسيرى قارئ ترجمتنا هذه صدق ما قلناه عندما يقوم بمقارنة بسيطة بين ما في ترجمتنا وما في مقالة الدكتور محمد عبدالمطلب .

ولا بدّ من القول إنّ هذه المقالة نشرت في مجلة " العلوم الإنسانية": Revue Des Sciences Humaines المجلد ٦٠ ، العدد ١٨٩، كانون الثاني - آذار ١٩٨٣ ، ص ١٢١ - ١٣٥ " .

لقد حرصنا في هذه الترجمة على وضوح المصطلح واستقامة التركيب وعَلَّقْنا على ما رأينا أنه قد يصعب فهمه على القارئ العربي ، وكتبنا أسماء الأعلام بالفرنسية عند أوّل ورودٍ لها ثم كتبناها بعد ذلك بالحروف العربية وأثبتنا بعض المصطلحات بالفرنسية أما ترجمتها العربية لنترك الخيار لمن يتقنون الفرنسية في قبول ترجمتنا أو ردّها .

وتركت مصادر البحث كما أوردها كاتب المقالة لأنه يحيل القارئ إليها خلال النص ذاكراً اسم الكاتب وتاريخ النشر، ومثال ذلك (ريستيفا ، ١٩٧٨) فإن كان لها غير كتاب أو مقال في ذلك العام أشار إلى ذلك .

إنّ ما نرجوه أن تساعد هذه المقالة في الاطلاع على ولادة مصطلح "التناصية " الذي تتبع الكاتب ظهوره وتطوره بمنهج واضح . ولا بدّ من القول إنّ " التناصية " شهدت تطوراً مهماً لظهور كتاب "Palimpsestes، تطريسات " لجيرار جينيت ، Cérard Genentte الذي لم يعرض له كاتب هذه المقالة على أنه صدر في منشورات دار النشر سوي Seuil ، ١٩٨٢ . ولا بدّ من الإشارة إلى العدد الخاص من مجلة " نص ، Texte " مجلة النقد ونظرية الأدب ، التي تصدر عن جامعة مونتريال - كندا ، العدد رقم ٢ ، ١٩٨٣م . وهو عدد خاص بالتناصية لم يعرض له كاتب المقالة أيضاً وسنحاول أن نُتْبع هذه الترجمة بمقالة توضِّح المرحلة التي تلي ظهور هذا المقال إلى يوم الناس هذا . والله من وراء القصد .

د . محمد خير البقاعي

مدرس اللسانيات والنقد الحديث في جامعة حمص

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

يشيع في بعض العلوم المحدّدة وفي زمن محدّد - وخاصة في تلك المعارف " الضبابية " المنحدرة من تقاليد خلافية هي الدراسات الأدبية والنصية ؛ يشيع ، عدد من التصوّرات (أو بتواضع أكثر ، عدد من الأدوات المفهومية) المغْرية والحيويّة التي يعدّلها باستمرار الباحثون المتتابعون . يُنْظَرُ إلى نجاح هذه المصطلحات أو تلك المواد المفهومية غالباً على أنَّه إشارة إلى نوع من ضرورة اللحظة وعلى أنه يستجيب " لغريزة جماعية " للمعرفة ولإعادة تشكيل ضروري كل الضرورة (مهما كان من جانب آخر خلاف " الجماعة العلمية " مستعراً فيما يخصُّ الاتساع والملائمة والاستخدام الذي تُسْتَخْدَمُه تلك المصطلحات) .

إنّها بالتأكيد ظاهرة صحية ألاّ نُقر بالحضور الغامض لتلك الكلمات - المفاتيح ، وأن يصل بنا الأمر إلى البحث، بطريقة هي في بعض الأحيان أقرب إلى الطرفة ،مِنْ أين وردت علينا وبأي تحوّل مرْت .

اهتم بمراقبة انبثاق مصطلح نظري (وما يتضمنه من مراهنات إدراكية) أو هجراته أو تحولاته عبر التيارات الثقافية المختلفة .

وينتمي ذلك التتبع إلى مشكلات النقد الإيستيمولوجية ، ولكنه ينتمي أيضاً إلى علم اجتماع الحياة الثقافية ، مشكلات هي صعبة المعالجة بالنظر إلى أنّ الأبحاث التي يمكن أن تكون نموذجاً لمثل هذا المشروع قليلة.

ربّما كان مثل ذلك البحث لا يهم (وبالتالي لايعجب) غيري وربّما تُثَبّطِ دقَّتُهُ العزائم على الرغم من التبسيط الكبير .

أخاطر بفعل ذلك مذكراً القارئ أنني عندما أحَدّثُه عن تاريخ المفاهيم في الحقل الثقافي إنما أحدّثه عنّا - عنه وعنّي - وعن الطريقة التي نتصور بها ممارستنا ونعيشها .

ولعليّ أستطيع أيضاً الافتراض أنّه في بعض اللحظات على الأقل

يستطيع كلٌ منا أن يشعر أنه معنيّ بذلك . كما قال أحدهم : (لكُلّ حكاية راوية) .

لقد اخترت أن أهتم بكلمتَىْ " التناص " و " التناصية " كما تعاورتها منذ خمس عشرة سنة ، كتابات الكثير من نقاد الأدب الفرنسي ونقاد آخرين .

هناك بعض الأسباب الوجيهة التي تدفع لاختيار الحقل المفهومي "للتناصية" (١) :

(١) أوّلها بالتحديد نجاحه ، ولكي نتكلّم مباشرة بمصطلحات الموضة ، نجاح يرافقه توزّع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى أفق متنوعة كلّ التنوّع ، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كلّ التنوع وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة .

(٢) ويكمن السبب الثاني في سرّ الأصل ، سرّ صغير يبدو أنّه بحاجة إلى نوع من البحث البوليسي ويبدو أنّه ازداد غموضاً عندما صار المفهوم متداولاً وأصابت عدواه عند بعض الشرّاح مصطلحات أخرى قريبة منه صرفيّاً :

génotexte = تخلّق النص ، métatexte = ماوراء النص، infratexte = ما فوق النص .

intratexte = ما بين النص، hors - texte = خارج النص avant - texte = قبل النص ، ناهيك عن contexte = السياق !

سنحاول إذاً أن نجري نوعاً من المسح مستخدمين الالتقاطات والتنقّلات وإعادة التكييف والاستبعاد .

ويقضي كلُّ ذلك أنَّ بحثنا سيُسْتَخْدم في مسيرته لتوضيح أحد معاني التناصية على الأقل ، وأنّه يوجد تطابق جزئي بين الموضوع والمنهج.

(٣) يرهص السبب الثالث بالتحليلات التي ستأتي ويقوم على التثبيت من أنّ " التناص " و " التناصية " و " التناصي " لا تعمل حصراً كأدوات مفهومية " متواضعة " مدرجة في نمطيات الاستبدال الإدراكية، Paradigmes cognitifs .

إنّ " التناص " اليوم مثله مثل " بنية " و " بنائي " و " بنيوية " هو بالقدر نفسه أداة معرفية ، outil conceptuel وراية ، وعَلَمٌ تأصيلي épistémique يدل على اتخاذ موقف ، وعلى حقل مرجعي وعلى اختيار بعض المراهنات .

وإنْ كان المصطلح مع ذلك وباعتباره أداة مفهومية ، عَلَماً معللاً ومفسراً باستمرار فإنّ مرجعه أيضاً مبهم لأنه قد تبنّته كثير من الجماعات برؤىً هي في بعض الأحيان توفيقية وفي أحيان أخرى حصرية وباستخدام هو في بعض الأحيان غائم وفي أحيان أخرى دقيق .

ويمكن بذلك لاستخدام مصطلح " التناص " مثله مثل استخدام مصطلح " بنية " و " بنيوية " أن يدل على ضرب من القاسم المشترك هو في غاية الابتذال . ومثلما كنّا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة إنّ كلّ موضوع دراسة (إلاّ أن يكون عديم الشكل تماماً) له بالضرورة "بنية" وبذلك كان الناس " بنيويين " دون أن يعلموا ، فإننا نقول اليوم إنّ كلّ " نص " يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذّر منذ ذلك في " تناص " وإنّ الكلمة هي بالتالي ملك لكل الناس لأنها لاتدلّ على مسلمة من مسلمات الحسِّ السليم لكُلّ دراسة ثقافية [٢] .

إنّ الأمر أكثر تعقيداً ، ويبدو لي أنّ المراهنات التي يتضمنها مهمة ويعود ذلك بقدر متساوٍ إلى الصيغة الثقافية وإلى ذلك العمل الجماعي في نقد المعرفة وإلى تلك التقاربات التي هي خاصة روح عصر zeitgist معلومةٍ ويجب ذكرها ، وإن تعرّضنا لخطر الاتهام بالهيجيلية ، hegelien

لا تسعى قائمة المصادر والمراجع التي أعتمد عليها والمثبتة في آخر هذه المقالة إلى أن تكون جامعة . سيكون هناك من يتمّمها وربّما من يضاعفها [٣]، وضعت فيها العديد من كتاباتي الخاصة ؛ تلك التي تدور حول فكرة التناصية . لأنه - ومادمنا لانخفي شيئاً - كان يجب الاعتراف أنه لا يوجد لدينا هنا المدى المثالي زوراً للمراقب اللامتحيز : سأحاول في القسم الأول من هذا العرض أن أرسم لوحة وأن أشير إلى المراسي وإلى مفارق الطرق وإلى نقاط التقاطع دون أن نتفادى مع ذلك إصدار الحكم بوثاقة صلتها بالموضوع أو بأخطارها عليها. سأطور نظرتي الشاملة بطريقة سريعة كل السرعة ، معرضاً عن عدد من طرق البحث لأخلص إلى بعض الفرضيات التي تكوّن كلاً هو بقليل أو بكثير مفهوم وبسيط .

لقد كان هناك في القرن التاسع عشر ممارسة شائعة في علم الحيوان en zoologie وعلم الإحاثة [٤] en paleontologie ، تقضي بأن تُتْبَع كلّ لفظة جديدة باسمٍ وبتاريخ وبذلك يجب أن نقول : " Homo Sapiens, Sa-piens, Linné 1758 " ولكن

" Homo erectus , Dubois 1984 " أو " Homo Sapiens nean-derthalensis King , 1864 " أو أيضاً " Australopithecus africanus , broom , 1925 "

ولن تكون المرّة الأولى التي تدلّنا فيها العلوم الطبيعية على طريقة الدقّة وأقترح أن نقول من الآن فصاعداً " إيديولوجيم [٥] ، باختين ، ١٩٢٨) مثل " علم الأصوات ، تروبزكوي ، Troubetzkoy ١٩٢٣ " (الكلمة كانت موجودة بوقت طويل قبل المفهوم) ونقول الآن : " تناصية ، كريستيفا ، ١٩٦٦ ". الخوف الوحيد هو أن تزيد المطابقة التي ترضي في علم الحيوان كبرياء المدوّن التضخم المصطلحي ، تضخّم هو (كما نعلم) نتيجة ازدياد التعامل بالعملة الورقية التي لاغطاء لها باحتياطي الذهب.

ونتفق على الاعتراف أن كلمة " التناصية " اخترعتها ، إن استطعنا القول ، جوليا كريستيفا في كثير من المحاولات المكتوبة بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧ ظهرت في مجلة Tel Quel ومجلة Critique التي أعيد نشرها في " Séméiotiké " . وفي كتابها " نصّ الرواية " Le Textedu roman[٦] ، وفي التقديم لكتاب (دوستويفسكي) لباختين .

لقد أغراني Jean Bellemin - Noel بالنظر إلى ذلك من مكان أكثر قرباً عندما حلّل تعريفات التناصية بحسب جوليا كريستيفا ، وعندما نقد مضمون منهجها في مقالة لم تُطْبع ألقاها في مؤتمر التناصية الذي عقد في جامعة كولومبيا في شهر نوفمبر ١٩٧٩م (مع ذلك فإن بيلمين نويل يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لاتحديديّة مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل – النص avant - texte).

" لا تأتي الكلمة وحدها أبداً " : هذا ما يقوله سوسور وسيكون هذا القول مسلّمتنا .

وسيكفي تقريباً أن نعدّ المفسرين السياقيين الذين يؤطّرون المصطلح عند هذا الباحث أو ذلك لكي يعيدوا بناء نمطية الاستبدال وبالتالي إشكالية كلّ واحد منها .

يندرج مصطلح التناصية عند كريستيفا (١٩٦٦) ضمن إشكالية "الإنتاجية النصيّة "، (دَيْدَنُ Tel -Quel في ذلك العصر) ، وأعيدت صياغتها بعد ذلك كـ " عَمَلٍ للنص " .

(نسخ للنشاط الأحلامي Traumarbeit ، لعمل الحلم) ولا يتحدّد إلاّ في سبيل أن يدمج كلمة أخرى إيديولوجيم " (الذي يمكننا أن نظُنَّ بقراءة سريعة كلّ السرعة أنّه قد نسج على نمط مونيم ومورفيم وفونيم) . تقول كريستيفا إنّ الايديولوجيم هو نقطة [٧] " تجمّع لتنظيم نصي معلوم مع الملفوظات التي يستوعبها أو يحيل إليها " . (١٩٦٩، ١١٤) .

فالتناصية إذاً هي « التقاطع في نصٍّ ملفوظ مأخوذ من نصوص أخرى »[٨] (١٩٦٩، ١١٥) : إنها « نقل .... الملفوظات الداخلية أو المتزامنة » (١٩٦٩، ١٣٣ ، ١٣٧) .

إنّ العمل التناصي هو " اقتطاع " و " تحويل " ويولّد تلك الفونيمات التي تنتمي بالتساوي إلى بدهيات الكلام وإلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا بحسب باختين - ١٩٦٣ " حوارية " وتعدّدية الأصوات.

لنعمل هنا على حلّ السر البسيط للأصل . ليس مصطلح التناصية عند باختين ويجب أن ننسب المصطلح لكريستيفا . وقد رأينا مع ذلك أنّ " التناصية " لا يبدو أنّها بنيت عام ١٩٦٦ إلاّ بهدف تحديد مصطلح آخر سيكون أقلّ نجاحاً وهذا المصطلح هو " إيديولوجيم " .

ولا يظهر مصطلح إيديولوجيم عند باختين - ١٩٦٣ أيضاً . ولكنه في هذه المرّة ليس لفظة مبتدعة لكريستيفا .

لقد ظهر في الحقيقة عند باختين - ١٩٢٨(أي باختين باسمه المستعار Modvedev وعند باختين ١٩٢٩(أي باختين " بالتعاون " (؟) مع Volochinov) .

لنَحُلَّ أولاً التلميح المبتذل الذي سهت بحسبه كريستيفا عن الإشارة إلى تلك العبارة. وهي تفعل ذلك مرّتين على الأقل في بداية كلّ واحدة من كتاباتها الأساسية حول الإنتاجية التناصية في كتابها " سيميوتيك " .

يبدو لي أنّ كريستيفا مخلصة لباختين - ١٩٢٨كلّ الإخلاص في مقال " النّص المغلق [٩] = LeTexte Clos " .

تعْرض بداية المقال أفكار باختين " ميدفيديف " دون أن تزيد عليه شيئاً (عدا الرونق البعد - سوسوري / الفرويدي) .

ليس تخطئة لكريستيفا ولا غضّاً من أصالتها ولا من مهاراتها النقدية أن نجد في الأصل فرضية الكلمة كتنظيم تناصي ومكان للتوتر

الحواري عند باختين ما قبل الحرب ولعلّه من الأفضل أن نضع ذلك في سياق انحطاط الشكلية الروسية .

وإنْ كان باختين فضلاً عن ذلك لايستخدم كلمة تناص (ولا أيّ شيءٍ ممّا يمكن أن يكون معادلها بالروسية) فإنّه ينبغي أن نسجّل أنّ مصطلحاً ، مفتاحاً من مصطلحات الفلسفة الماركسية في اللغة (١٩٢٩) هو مصطلح " التفاعلية " (كـ " عامل حاسم في شكل العلامة ") ، مستخدم في منظومات " تفاعلية السياقات " ، " تفاعلية سيمائية " و "تفاعلية اجتماعية - كلميّة " . تأخذ هذه " التفاعلية الاجتماعية - الكلمية " بشكل أو بآخر وضعية التناصية عند كريستيفا . ونسجل أيضاً أنّه إن كان " التناص " غير موجود عند باختين فذلك لأنه لا الكلمة ولا فكرة " النص " - باعتباره ممارسة سيمائية " قائمة عبر اللغة ومستعصية" على مقولاتها (سيميوتيك - ١١٣) - ليستا منسجمتين مع الفلسفة الجمالية لباختين " شاباً " أو " شيخاً " . بل على العكس ، فالقضية الجمالية لدى باختين تفرض نفسها في اللغة وحول العلامة اللسانية .

" يكتب باختين [وهو هنا يلخّص فرضيته المركزية] أنّ الكلمة ليست شيئاً، ولكنّها الوسط الدائم الحيوية والدائم التغيير والذي يحدث فيه التبادل الحواري (١٩٦٣ ، الترجمة الفرنسية ، ٤٨) .

وأخيرا ، ليس المعنيّ عند باختين أبداً أن نفصل القول في النشاط الاجتماعي - الرمزي ، وفي الخطاب الاجتماعي على العموم ولكنّ المعنيّ هو إعادة طرح قضية العمل الفني وقضية " أدبيّته " في عام ١٩٢٨- ١٩٢٩ بمصطلحات ماركسية . وعلى الرغم من كلّ ما تبديه كريستيفا من بعد نظر في تقديم نظريات باختين القديمة ، فإنّه ينبغي أن نسجل أخيراً أنّ مصطلح التناص سيبقى ولزمن طويل محروماً من الخلفية التاريخية عند القارئ الفرنسي بسبب أنّ باختين (١٩٢٩) لن يترجم إلاّ في عام (١٩٧٧) وكذلك باختين (١٩٢٨) لن يكون ميسراً إلا في عام (١٩٨٧)وبالانجليزية أولاً .

(إنّ فترة خمسين عاماً هي المتوسط المثالي كي تترجم النصوص الأساسية إلى الفرنسية ويكفي هنا أن نأخذ مثالاً قريباً من ذلك كل القرب وهو Thorsten Veblen , Max Weber وحتّى Georg Lukács) .

ينبغي الآن أن نلاحظ شيئاً آخر ، وهو أنّ كلمة التناصية كما تستخدمها كريستيفا حتى كتابها " ثورة اللغة الشعرية " (١٠) وكما يستخدمها آخرون من فريق (تلْ كِلْ = telquliens) لا تظهر إلاّ في سياقات ذات طبيعة نظرية عامة وعلى علاقة مع " الكتابة النصيّة " و "الإنتاجية " و " الكتابة المدهشة " . ويشكل هذا مصطلحاً - مفتاحاً لتأمّل جوهري يبدو أنّه ليس قابلاً لا للتطبيق ولا للتخصيص .

تبدو التناصية على العكس من ذلك في لاتحديديّة واسعة ولا تاريخية ، وفي فقرات مجازية تماماً حيث يقيم النص والمجتمع والتاريخ علاقات لطيفة ولكنّها غير واضحة . يستخدم أتباع فريق (تلْ كِلْ) فكرة التناص باعتبارها مولّده للنص لإعلان الخبر السعيد بموت الفاعل : "يتلاشى الفاعل مصدر الكتابة " كما يُصرّح Jean - Louis Baudry (نظرية العموم ، ١٣٦ (١١) " يتشظّى مفهوم الفاعل نفسه ، كما تلاحظ ذلك كريستيفا ليصبح نقطة الاتصال بين معرفة وممارسة" . (في وعد = Promesse ، الفقرة ٢٧) - ، تصرّح كريستيفا بطريقة توفيقية أنّ "تهديم الفاعل " هذا هو من خصوصية " الماركسية وقراءتها البنيوية " (مجلة تلْ كِلْ ، رقم ٣٢ ، ٤٩) .

لقد تلقّف عدد من المشاركين في نظرية العموم الفكرة التي كانت قدّمتها كريستيفا دون أنْ تكون كلمة التناص بالضرورة مستخدمة . (يقول) . Philippe Sollers : " يقع أيّ نصّ في نقطة التقاء عدد من النصوص ، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة (لها) وتثبيت (لها) وتكثيف (لها) وانتقال (منها) وتعميق (لها " (ص ٧٥) . (يوجد كثير من الاستعارات في هذا الكلام) .

ويتحدّث رولان بارت في الكتاب نفسه [١٢] عن النص كما يتحدث عن " جيولوجيا الكتابات " وتفسرّ " القراءة العرضيّة " قراءة ألتوسير Althusser على أنها فنّ " كشف ما لا ينكشف في النص الذي تقرأه نفسه وعلاقته بنصّ آخر حاضر في غياب ضروري للأوّل " . هكذا تكتب كريستيفا التي تتحدث ، وهي تعوج بالفرويدية ، عن " عثرات النص " وتخلص إلى القول : « إنّه لمن البدهيّ أن الحقل الابستيمولوجي Lechamp de l'épistemologie يكمن هنا " .

ويعلن J. Starobinski . بالاعتماد على جناسات سوسور : " كلّ نصّ هو إنتاج منتج ، " Tout texte est un produit productif " (مجلة تِلْ كِلْ الفقرة ٣٧ ، ٣٣) .

ويذكّر [١٣] Jean- Joseph Gox أنّ الإنتاج التناصي يشكك بمفهوم ساذج آخر ، هو مفهوم المرجع : " لا ترتبط الكتابة (الكلام) بمرجع ولكن بكتابة أخرى ، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية التي ليست إلاّ استشهاداً منها " . (مجلة تل كل ، الفقرة ٣٣ ، ٨٢) .

وتجد مفاهيم " الأثر " و " العمل " و" القيمة " نفسها عند ذلك وقد نصّصها Goux بين ماركس وفرويد وسوسور . إنّ تقديس المعنى محو للعمل التناصي بحسب مصطلحات ماركس نفسها ، (رأس المال ،iii, I): " لاتحتفظ السلعة في وضعها القيمي بأدنى أثر لقيمة استعمالها ولا للعمل المفيد والخاص الذي أدّى لوجودها ".

إنّ فكرة " عمل النص " هذه ستُلْتَمس بمعانٍ متنوعة . وسنجد هنا (المبعد "ة ") لفيليب بويّي Philippe Boyer (١٩٧٣) الذي يطرح في ركاب لاكان Lacan قضية أن نعرف بأيّ صيغة تتدخل الرغبة اللاوعية في الممارسة الأدبية .

وتخفي البنية الغائبة للخطاب الأدبي والتنظيم الظاهر للكتاب

عمل النص والفلتات الشهوانية التي يضعها هذا المحتوى الظاهر " على الحياد " .

لقد انتهى Jean Ricardou [١٤] وحده من بين جماعة (تِلْ كِلْ) إلى استخدام فكرة التناص وتبنّاها في سياق خاص وخدمت دراساته الأساسية في ممارسة الرواية الجديدة (١٩٧١ ، وريكاردو ط . كلود سيمون éd. Claude Simon ، ١٩٧٥) .

وسنرى أنّ كلمة تناصية وانطلاقا من كتب كريستيفا في عام ١٩٦٦ - ١٩٧٧ قد هاجرت إلى كُلّ مكان تقريباً ، دون أن يعني ذلك أبداً أنّ الباحث في مكان آخر قد استوعب التحليل العلاماتي والاشتقاق المادي اللذين حدّدت كريستيفا في " سيميوتيك " ملامحها .

وسنجد هنا إمّا تأويلات مهمة " في نطاق أنّ المصطلح قد صقل ويبدو أنّ تصورات منهجية عند الباحثين صارت تدعو إليه " وإمّا آثار الدُرْجة (الموضة) التي يجب مع ذلك ألاّ نتجاهلها .

- وأودّ الإشارة هنا إلى اتجاهين :

يقوم أولّهما على أن نصنع جديداً من القديم وذلك بأن نسمّي على سبيل المثال تحليلاً تناصياً ذلك النقد الفيلولوجي التقليدي المستقر للمصادر وللتأثيرات الأدبية . ونجد أمثلة متنوعة في قائمة المصادر (البيبليوغرافيا) .

ويقوم الثاني على تسمية ممارسة الجناسات اللاكانيةCalembours Lacaniens التي تسمح (برؤية) تقارب عابر بين رامبو وبودلير ومالرمي ومالدورور ، فن التقارب الذي يجد مثله الأعلى في الذُهان النقدي لدالي La paranoia critique de Dali [١٥] .

ويتعقد الأمر (عندما تصبح ظواهر الموضة مهمّشة) بحيث إنّ

كلمة تناص لا تظهر أبداً وعلى عكس فرضية التناسق المسبق للكلام النظري ، في بعض الأبحاث التي يبدو أنّ ظهورها فيها " طبيعي " تماماً. وأقصد بهذا تلك البحوث تطرح جوهرياً فرضية مسح للخطاب الاجتماعي في تفاعل غامض للكتابات وللأجناس التي ترى في كلّ كتابة لا مجموعة من العناصر التي يوضّح بعضها بعضاً ولكن نوع من الرصد الذي ينتقي ويحوّل أو يُبْعِد أمكنة Topoi ومسبقات الصنع Précontruits في هجرة عبر اللحظة التاريخية .

لنأخذ مثال Jean -Pierre Faye :

ينبني نقد " الاقتصاد القصّيّ " عند Faye ومفاهيم " التجول " و "الهجرة" و " القبولية " التي يعرضها ، حول قضية أنْ نعرفَ بأي طريقة تتمفصل " سلاسل الملفوظات " بعضها حول بعضها الآخر وفي أي "مصاحبة " وأي " لفظ مشترك " تتوالد الخطابات وكيف تتفق فقرات الحدث مع سلاسل الملفوظات .

ويبدو أنّ الانتباه إلى ذلك " الاقتصاد " في المنتجات الرمزية لمْ يوجه Jean - Pierre Faye أبداً إلى استخدام كلمات " تناص "و "تناصية " .

إنّ الميل إلى إيجاد لغة جماعية مصطلحية يتوازن بلاشك مع الحاجة التي يشعر بها المثقف للتميّز وذلك بالتخصص بلغة خصوصية وبتصوية أرضه بمصطلحات يختص بها .

إنني بلا شك أعالج القضية هنا بتضخيم التفاصيل الإضافية : وأحوّله عمداً إلى ثرثرة " باريسية " ملمحاً إلى أنّ Faye ومُقَرَّبيه لم يكونوا ، ولو في أثناء جملة ، ليستخدموا كلمة شهرتها كريستيفا وأشاعها سولرس ؛ ولكنني أظنّ أنه يوجد هنا أيضاً رهان جدّي ، هو تصوية الحقل الثقافي نفسه - وهو أيضاً الطريقة التي يتكوّن فيها الفاعل

ويتفرّد عبر نبوءته . ولكن ذلك سيكون قضية أخرى ... ونلاحظ بطريقة مشابهة أنّ رولان بارتْ أحجم أيضاً عن استخدام مصطلحات كريستيفا المشار إليها حتى اليوم الذي استطاع فيه أنْ يعطيها تعريفاً متأخراً وظاهر الالتواء .

(*) إنّ غياب الكلمة ظاهر في كتاب Z/S على كثرة الألفاظ الجديدة التي تملأ هذا الكتاب الذي هو في جانب منه - عدا الرسالة - تأمل في الطبيعة التناصية للقروئية الأدبية .

لن يظهر مصطلح " التناص " على قلم بارت إلا في لذة النص (١٩٧٣) ولكن في سياق مديح قراءة بلا إجبار ولا عقوبة : « إن التناص في حقيقته هو استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء أكان ذلك النص بروست أم الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون " الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة " (*) (١٦) .

وبدأت كلمة تناص في مقابل ذلك بالظهور في دَرَج الكلام عند المحلّلين النفسيين الذين لا يستخدمونها باطّراد . وهي كذلك عند Hans-Robert Jauss (١٩٧٧) في تأمل حول مهمة القروسطيين وبالرجوع إلى Robert Guiette و Paul Zumthor .

إن دراسة أكثر حذقاً من دراستي تُبْدي ماذا حلّ " بالتناصية " عندما وضعت الكلمة في علاقة تأويل مع " طقس القراءة " و "الاحتمالي" و" والقطعة " و" الانتشار " و " السخرية " و " الهجرة " و " القروئية " و " تعدد المعاني " و " الافتراض المسبق الصنع " و " ما وراء النص " .

ويَبْدُو ذلك عندما تُظهر (الكلمة) قدرتها على التآلف مع كل أنواع المفاهيم الآتية من أفق ثقافية أخرى وتسعى إلى الانصهار في لهجة مشتركة . ليس ذلك الانصهار على أي حال مصنوعاً تماماً ، ولكنّه ينتمي على الأرجح إلى ميول ملحوظة عند بعض الباحثين .

(*) إنّ ترجمة كتابات Lu lotman وسيمائيي Tartu . هما التداخل النظري الأساسي الذي أثرى كلمة " تناصية : " في الفرنسية .

لئن كانت قضية أنْ نعرفَ إنْ كان هناك علاقة بين متصوّر "الارتباط (١ت) الخانصية (١ت) " أو متصور " الخانص ، -Vné) teksta) " hors - texte عند لوتمان ، وبين " التناصية "، هي قضية في بعض وجهات النظر عبثية وفي وجهات نظر أخرى معقدة كل التعقيد(*)(١٧) .

إنّها عبثية بسبب أننا عند لوتمان أمام مفهوم يندرج ضمن منهجية متماسكة ، في حين أنّ لدينا عند النقاد الفرنسين في حوالي (١٩٧٠) الذين يستخدمون " التناصية " مجموعة من الفرضيات المتنافرة بقليل أو بكثير . وإنّها معقدة إن أردنا بهذا قياس تأثير لوتمان وما اعتمد في فرنسا من نظريته الجمالية .

ولا تتضح هذه القضية أبداً إنْ حاولنا الصعود من لوتمان إلى باختين (لأننا سنقابل هذا الأخير في أساس فكرة التناصية) .

إن لوتمان قبل كل شيء ، وإن لم يكن هناك سهو ، لا يذكر باختين أبداً في حين أنّه يرجع بكثـــرة إلى شكلوفســكي Chklovsky وتوماشيفسكي Tomachevsky وأوسبنسكي Uspensky وتيمو فييف Timofeev وآخرين ، لا يكفي هذا وحده في نفي تأثير أحدهما في الآخر.

ثم إن مفهوم الفوق - نص extratexte عند لوتمان ليس مفهوماً أحادي التكافؤ أبداً . ويبدو بهذه المناسبة أن الفونصيّ يحدّد ما هو مُكَمِّل للنص ، هذا المكمّل الذي تُغيرُ تنوّعاته بشكل متلازم محدّداتِ النص (وهكذا يستدعي الشعر تحديداً متمّماً لفكرة اللاشعر ، مجلة Change، العدد (٦ ، ٨ ، ٦٨ ، ٦٩) .

يمتد المفهوم بشكل أكثر عمومية على شروط القروئية الثقافية التي هي قسم أساسي من معقولية النص (السابق ، ٦٩) . وهذا يكفي لتمييز وجهة نظر لوتمان من وجهة نظر كريستيفا - ١٩٦٦ ، لأنّ هذه الأخيرة لم تهتم إلى هذا الحد بالتلقي وبالقراءة ولكنها اهتمت بالإنتاجية وبإيجاد النص بوساطة عمل في المسبقات الصنع والايديولوجيمات .

ليست وجهة النظر التوليدية غريبة مع ذلك على لوتمان الذي ينسب إلى الفَوْنص قضايا المحاكاة الساخرة والجدل المقنّع (ويبدو لي أنّ أثر باختين واضح هنا) (السابق ٦٩) .

وبذلك يكتب لوتمان - وهذا تعريفه الأوّليّ - إنّ الروابط الفونصية لعمل ما تستطيع أن توصف بأنها علاقة مجموعة العناصر المحددة في النص بمجموعة العناصر التي حصل إنطلاقاً منها اختيار العناصر المستخدمة" (١٩٧٣، ٨٩ - ٩٠) (١٨) .

(*) إن جوهر تأمّل لوتمان يجبّ ردّه مع ذلك إلى مفهوم النص نفسه أو على الأرجح لتسلسليّة المستويات المختلفة للانبناء التي " تصنع النص"

لِنُضِفْ هنا ، كي يصبح البحث أكثرتعقيداً وكي نذكّر أننا نسعى ، وبالمقدارِ نفسه ، إلى إيضاح قضايا ابستيمولوجية وعوارض لفظية خالصة، أنّ Vnéteksta مترجمة في مجلة Change بـ " خانصّ - hors “ texte وفي طبعة غاليمار بـ " فَونّص ، extratexte “ ! وحدث فضلاً عن ذلك أنّ كلمة " خانصّ Hors - texte “ استخدمها عرضاً (بعض النقاد الماركسيين) لكي يشيروا إلى " العالم الواقعي الذي ينعكس في الأدب الواقعي . لقد كان هناك مصدرُ لسوء الفهم الذي لم يفته أن يظهر أعراضه.

نشرت مجلة " الشعرية ، Porétique “ وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا مصطلح " التناصية " والفرضيات التي صاحبته عدداً

خاصاً بإشراف Laurent Jenny حول " التناصية " . وكان الوقت قد حان لذلك في عام ١٩٧٦ وخاصة بعد أنْ أصبح المصطلح على كلّ شفة ولسان. واقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص بالكلمات التالية : " العمل لتحويل عدّة نصوص تمثّلها ، يقوم بذلك نصٌّ مركزي يحتفظ بريادة المعنى(١٩٧٦ ، ٢٦٢) .

إن التناصية ، كما نرى عند جيني ، هي مزية للنص ، وإن العزم معلن على ألا نخسر تلك المقولة المركزية ، الدلالة إنيّة في النص ، La signification est immanente au texte أما تأمّل التناص فسيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية والتي تسمّى : السرقة ، Plagiat والمحاكاة الساخرة ، Parodie والهجاء ، Satire والمونتاج، والفصل ، Cut - ups والسخرية burlesque ، والإلصاق،-Col lage والـ doxographie والمقطعية ، Fragment . ونتذكر سلسلة من الندوات والأعداد الخاصة التي ازدهرت حول هذه الموضوعات . وتشهد المجموعتان المشتركتان بإشراف فريق " mu" في مجلة علم الجمال (١٩٧٨- ١٩٧٩) وعنوانها " إلصاقات ، Collages " و " ريطوريقات سيميائية " بخصوبة هذا الاتجاه .

إن إحدى مراهنات قضية التناص هي مع ذلك معرفة مدى الاتساع الذي يجب أن نمنحه " للحقل التناصي " نفسه . هل سنحجز أنفسنا وراء سياج البحث الأدبي أو أننا سنتجاوز الأدبي ونأخذ بعين الاعتبار كلّ الخطابات الاجتماعية (وهذا ما كان في الأصل طموح كريستيفا ، النظري على الأقل) ، هل سنطرح فرضية التنقل العام للايديولوجيمات والاستراتيجيات الخطابية ونتصور بذلك نظرية للأدب في تفاعليته مع خارجه اللاّأدبي.

ألح لوران جيني على مراهنة أخرى تكمن في توسّع مفهوم النص؛ توسع متنوع تنوعاً مدهشاً من باحث إلى آخر، فالنص يقتصر عند بعضهم

على الأدب القانوني وعلى الشيء المطبوع عند بعضهم الآخر ، أو أنّه يمتدّ إلى الجسد الهستيري وإلى الوسائل الاقتصادية عند الثالث .

ولا ترتبط قضايا التوسّع هنا أيضاً برغبة كلّ واحدٍ منهم ولكنها ترتبط بمسلمات أساسية تفرز جمالية وسيميولوجيا .

مضت عشر سنوات أو أكثر على إشهار فريق بوردو Bordeaux مع R. Escarpit فكرة دراسة تضمّ الأدبيّ والعلمي Poblicistque والذي سيكون الخطاب الاجتماعي ، le discors social .

لقد كان للمقاربة " التناصية " أثر يكمن في كسر حاجز الإنتاج الأدبي القانوني لكي يظهرها في شبكة واسعة من التبادل بين الصيغة والحالة الخطابية .

يوجد هنا موقف جديد فيما يخص المكان نفسه الذي يحتله الأدب في النشاط الرمزي .

إنّ واحدة من الفرضيات الواعدة التي وُضِعَتْ في المجال الذي يهمنا كانت المقاربة بين التناصية وسيميائية التضمّن ، التي انحدرت هي نفسها في الفرنسية من المنطق إلى اللسانيات (مع Zuber و Ductrot) . لقد حاولْتُ من جانبي بعث الحُجة الأرسطوطاليسية القديمة (في الوقت نفسه كدراسة لل Opinable في المحاجّة والاحتمال في السرد) مدنياً لها من قضايا الافتراض والمسبق الصنع التناصيين.

يعود تاريخ العودة إلى التفكير بالاحتمال ، L'eikos أرسطو ، إلى العدد رقم (١١: ١٩٦٨) من مجلة Communication .

هنا أيضاً ، تعيد كريستيفا ومحرّورن آخرون بناء المبادئ الأساسية للاحتمال القصّي إلى قبوليّة تناصية (*) (١٩).

(*) وإذا كانت كلمة التناصية ذات جرس جميل في آذان الكثيرين فإنّ قلّة من باحثي الصف الأوّل وضعت لها إطاراً نظرياً يسمح باستخدام دقيق وعملياتي OPératoire .

وهذا ، مع ذلك ، ما فعله Paul Zumthor و Michael Riffaterre بطريقة تختلف اختلافاً كبيراً من أحدهما إلى الآخر . فيربط بول زمتور مباشرة التناصية بتلك " الإشارات الداخلية " لحضور التاريخ الذي يكوّن في الحقيقة " التاريخانية " .

إن الجدلية التذكريّة التي تنتج النص ، وهو يحمل أثر نصوص متتابعة ، هو ما نسمّيه هنا تناصية ، ولكنّ مشكلة هذه النماذج المثالية الكبرى التي هي الأجناس والخطابات والحجج والأفكار العامة أنّها تأتي لتخصّص وتُتَوْرخ وتكيّف ما كان غائماً في الفرضية البسيطة " للنّص كتلاقٍ لنصوص أخرى " .

عندما ربط زمتور بالتناصية المتصوّرات التي أنتجها في عمله المنصبّ على القرون الوسطى " التبيعية " و " allegrosse " و " الإشارة # التصريح " و " التغير " و " التصوير " و " التضعيف " فإنه قعّد أيضاً ممارسات المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي اهتم بها لقراءة النصوص القروسطية (ونتحقّق هنا من الاحترام الضمني لباختين ، القروسطي هذه المرة) .

تَبَنّي ميشيل ريفاتير في كتبه الأخيرة حول الأسلوبية مفهوم التناص كطبقة من التأوّل المرتبط بتأمله في الوجوه البلاغية والقروئية الأدبية ، واستخدمه استخداماً واسعاً .

تتخذ النصوص في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخر كمرجع (...) النصيّة لها أساس هو التناصية " (ريفاتير ١٩٧٩، ١٢٨) .

أعتقد أنّ ريفاتير في مجال التأمل الذي اختاره قد توصّل إلى إعطاء التناص الذي يختلف تماماً عن النقد الفيلولوجي القديم للينابيع ، أعطاه قيمة عملياتية ، Opératiore .

ولا يعيق ذلك أنّ " التناصية " هنا تخدم أسلوبية أدبية لا يستطيع لطف الصنعة والبحث أن يخفيا الطبيعة المحافظة والمحدوديّة التي تخصّ حقل التطبيق (*) [٢٠] .

إنّنا اليوم في وضع غريب ، فكريستيفا تخلّت حتى عن مصطلح التناص وذلك كما يبدو لي . بسبب تحوّل اهتمامها عن تاريخانية الخطاب الاجتماعي وعن العلاقة كتابة / ايديولوجيا .

إنّ فريق النقد الاجتماعي المتجانس نسبياً والذي يسعى بالتحديد إلى تصوّر السيميائية النصية في مسلّمات تاريخية واجتماعية لم يمحّص تماماً فكرة التناصية هذه علاقتها مع بحثه الخاص حول " المسبق الصنع " و " بروتوكولات القراءة " و القروئية " والايديولوجيا .

إننا نجد في بعض الأحيان حتى عند Duchet و Leenhardt Du-bois و Caillard نوعاً من الإخلاص لمصطلحات " الرموز الأدبية " و "الرموز الاجتماعية " وهذا ما يدعو إلى العجب [٢١] .

ويبدو على العكس من ذلك أنّ مصطلح التناص قد تبناه باحثون مختلفون (laurent Jenny ، و Nancy Miller , وNaomi Schor و Barvara Johnson) كما تشهد بذلك الندوة العالمية للشعرية التي نظّمها ميشيل ريفاتير في نيويورك ١٩٧٩ [٢٢] .

لقد طبّق أولئك الباحثون تأويلاً لا يهتم قطعاً بالتصوية الاجتماعية التاريخية للأدب .

ووجدت " التناصية " و " التناص " لهما موقع قدم في القارة

الأمريكية فدعا Fredric Jameson في عام ١٩٧٥ إلى مقاربة تناصية للأجناس الأدبية ، تناصية تبدو له ضرورية لنقد ماركسي لـ Nothrop Frye و Greimas .

ولا حظ Jonathan Culler عام (١٩٧٦) في مقالة عنوانها " التضمن والتناصية " الالتقاء ليس فقط مع منطق أوكسفورد Oxford ولكن أيضاً مع أعمال Harold Bloom القليلة الشهيرة في العالم الفرنسي (قلق التأثير ، إلخ ... The Anxiety of Influence, etc) فهل اكتسبت كلمة " التناص " بهجرتها حجوماً عالمياً .

ليس كل ما سبق كافياً لعرض غنى فكرة " التناصية " بطريقة مناسبة ولتوقع مستقبلها .

لقد جُبْنا تحديداً شبكة تناصية وتمثلنا الصيغة الشبابية " إنّه يركض ويركض ابن مقراض / ابن مقراض المكان المسمى Bois - madame / لقد مرّ من هنا / وسيمر من هناك .... " .

ينبغي علينا أن نجد مُنظمّات تشرح تعدّدية المعنى في المصطلح ومتطلبات انتشاره وقدرته علَى الإغراء إلاّ أن ننظر إلى المصطلح كما يسميه أحد السوسوريين - المزيفين " دال خالص " يمتلكه اتفاقاً الليبيد و Sciendi لأيّ كان من الباحثين ، شَرْط أن نعطيه بعد ذلك أيّ معنى كان . ولكي نختم بحثنا ، هذه بعض الفرضيات حول هذه النقطة .

إنْ قبلنا أنّ التناص يختلف من باحث إلى آخر بالانتشار وبالفهم(يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه) وأنّه (التناص) يتنمى عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقّي ،وأنّه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية ؛ وأنه يحتل عند بعضهم موقعاً بدهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية في حين

أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً. إنْ قبلنا ذلك ، فإننا نستطيع القول إنّ الكلمة تستعصي على كلّ إجماع . ولكّن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة .

لقد لعبت وتلعب دوراً في النقاش الأدبي والثقافي ، دور كلمة السر التي استولى عليها كثيرون ، ويبدو لي أنها تستخدم بالقدر نفسه في توجيه العقول نحو الفرضيات الجديدة لكي تمحو بعض المصطلحات ولكي تحلّ محلّها . لقد استخدمت كلمة السر ، تناصية لنقد عددٍ من البدهيات الموجودة في التفكير البنيوي أو بقايا إيديولوجية جمالية قبل بنيوية . تُسْتَخْدَم في هذا الصدد التناصية كسلاح نقدي وكمدخل لإشكالية أكثر منها كمفهوم إيجابي بيّن الحدود .

إذاً ، ما الوظائف النقدية ؟

(١) لقد سمحت فكرة النص باعتبارها تنظيماً تناصياً، وعند كريستيفا في المكان الأول، في نقد الفاعل المؤسس، مالك اللغة والكاتب والعمل.

إنّ نقد الفاعل ذاك – الذي استعان فريق (تلْ كِلْ) للقيام به بفرويد كما أعاد قراءته لاكان lacan (وفي تلفيقيّة لم يسيطر عليها الفريق أبداً)، وبماركس كما أعاد قراءته التوسير، وبالبنيوية التوليدية المطّعمة بالقواعد التحويلية ، وبفكر التباين عند Derrida – ذلك النقد، يحتاج إذاً إلى أن نُحلّ محلّ الذاتية المشتركة الرومانسية، التناصية كشبكة من التباينات وإعادة استخدام لا محدودة للمواد اللسانية .

(٢) إن الرُّقية الايبستيميّة التي يبدو أنّ حَمَلَة التناصية قصدوها ، هي النص نفسه ، متصوراً كوحدة مستقلة تحمل معنى متأصّلاً ، حيث يمنح كلٌّ عنصر ، وظيفاً ، الشرعية للكلّية وبالعكس.

لقد كان هنا بحث عمّا وراء الشكلانية والبنيوية المتأصلة ، لكن هذا البحث كما يبدو لي لم يكن موجّها وقد حُدِّد بوضوح هدفُه .

(٣) إن الرقية الثالثة التي يجب التوقف عندها هي : الرمز ، أو ذلك الاستخدام الاستعاري الذي يجد في كلّ إنتاجية دالة المقابلة السوسورية لغة / قول ويجهد إذاً (أو أنّه يأخذ على عاتقه) على سبيل المثال ، إعادة بناء خلف كلّ صورة " الرمز الايقوني " الذي يبدو أنّه كان (قواعد) ذلك " السبق " . يجد ذلك ، وقد غير الرمز اللساني إلى " رمز سيميائي " أو " رمز إيديولوجي " أو " رمز سينمائي " .

إنّ فكرة التناص عندما تُحلّ الإصلاح الإنتاجي المرمّق محل الانبناء السامي ترفض أي إغلاق للنص لأنّ على كلّ نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة .

ليس نقد الرمز هذا ، أقْنم الممارسة السيميائية ، منجزاً ولكنّه (النقد) ينسخ بمهارة نقد الثنائية لغة / قول التي باشر بها باختين في العشرينات .

(٤) وأخيراً ، تسمح فرضيّة الحقل التناصي بالتخلص من تخفيض التطبيق العملي الرمزي ، Lapraxis symbolique إلى مستوى التخفيض الصاعق في " البنية التحتية " الاقتصادية المزعومة .

وإن كان صحيح أن Lucien Coldman قد أصبح قبل عام ١٩٦٨ (على الأقل كما يبدو في سوسيولوجية الرواية ، وهناك آخرون مثله) في عداد الكلام البالي ، فإنّ نقد(تِلْ كِلْ) منذ ذلك الحين قد عزف عن اللجوء إليه أو الاتجاه نحوه .

(٥) استطاعت كلمة " تناصية " الناجحة كلّ النجاح في صياغاتها

الصرفية . أن تلعب ، سيميائياً ، دور قطبٍ جَذَبَ سلسلة كاملة من المفاهيم المصنوعة في مواضع متنوعة من الحقل الثقافي والذي يصعب عليَّ أن أردَّها إلى أصل معروف أو تاريخ صحيح ، في بعض هذه المفاهيم على أي حال .

وهكذا هي حَالُ " القراءة العرضية " (التوسير) و " إطار القراءة " (الذي يؤرخ له كالتالي Zeraffa, 1971) وحال " المسبق الصنع " وحال "العقد " أو " ميثاق القراءة " و " الاستهلال " و " الخطاب الاجتماعي " (Escarpit, 1970) و " القروئية " و " القبولة " (Faye) و " قواعد التعرف"(Eliseo Veron) وحال " reiteration del l'atesso " (Gianni Celati , Finzion occidentale) ؛ وكذلك هي حَالُ استئناف مفاهيم مثل " المقطعية " و " الإلصاق " و " الإنتاج " و " الاستشهاد " و "الجناس " و " التزييغ " وإعادة تفعيلها النظرية (lyotard , 1966) .

وحَالُ الاهتمام الكبير بمصطلح " المحاكاة الساخرة " وبمصطلح "الصَّرْف" (في المعنى الذي كان اليساريون يقصدونه عندما يتحدثون عن " الدعاية المصروفة عن وجهها ") .

وتبدو هنا القدرة على الامتصاص وإعادة التركيز الذي يبدو أنه ينطلق من التجانس والتوافق في لحظة محدّدة من البحوث المتفرقة .

يسعى متصوّر التناصية إلى التمفصل على مفهوم الحقل في المعنى الذي يفهمه به Bourdieu ومدرسته ، أي كمقابل جدلي لمفهوم البنية - حيث تتواجه بدهيات التضمين والازدواج والاستبدالية بأحداث التنافر والأولية والتناقض والتفريق .

كذلك أفهم الحقل التناصي للخطاب الاجتماعي : ليس كتناغمٍ يُنسب إلى نظام وظيفي في حالة صيرورة ولكن كمكان تشابك العبارات غير المتجانسة حيث تولد الدلالة من التجاوز المأزوم .

ينبغي أن يكون بدهياً أنني ، وعلى الرغم من الميل الهيغيلي الذي اعترفت به منذ قليل ، لا أريد من تاريخ الأفكار أن يكشف لي المعنى الأصلي لكلمة التناصية .

ما أحاول رؤيته هو وظيفة هذا المصطلح في المواجهة بين المجموعات النظرية المختلفة التي تسعى إلى تملّكه . وإن كان ذكر المواجهة في الحقل النظري يبدو منطلقاً من ماركسية قليلة التدبير فإنني أحتمي وراء دعوة Humpty Dumpty في حوارها السيميائي مع أليس Alice :

- قال : Humpty Dumpty عندما أسْتَخْدِمُ كلمة ما فإنها تعني ما أريد لها أنْ تعني ، ليس أكثر ولا أقل .
- قالت أليس Alice : تتجلى القضية فيما لو كنت تستطيع أنْ تجعل الكلمات تعني أشياء كثيرة .
- قال Humpty Dumpty : القضية هي أنه مَنْ سيكون السيد ، هذا كل شيء (٢٣) .

إن القضية هي معرفة مَنْ سيكون الأقوى وفي أي نطاق تكون مجموعة من المبادئ والإجراءات وأهداف البحث قابلة للتجمع حول فكرة معينة للتناصية ، وأنْ تفرض نفسها .

إنّ اختلاط الكلام النظري الذي هو نصيبنا هنا يمكن أن يدل على أمرين - أحدهما موفق كل التوفيق في جوهره ، وهو غليان الأفكار وحيوية البحوث الجدلية ، والآخر أقل حماساً وهو ميل إلى القصور الحراري وإلى الخلط ، وإلى تلفيفية بلا مبدأ وإلى اللاأخلافة L'anaxiologie، (٢٤) .

وبما أننا لن نطبق هنا مبدأ اللاتناقض فإنه من المسموح به أن نقرر

أن هذا اللاستقرار الاصطلاحي وهذه الانزلاقات المصطلحية تشير إلى واحدة أو أخرى من هذه الظواهر.

وإن أردنا أن نتسلى قليلاً فإننا نجمع مختارات من كل استخدامات الثنائية « دال / مدلول » منذ سوسور - استخدامات تموضعت كلها في وقت معين وراء الدعوة الصريحة للساني جنيف .

وسيكون لدينا ميل إلى القول هنا - معطين الدليل أيضاً على أننا لم نفهم شيئا مما جاء به سوسور : إنّ كلمة دال أصبحت هي أيضاً " دالاً خالصاً " ! وحدث الأمر نفسه في مجال أكثر تعقيداً وهو بقليل أكثر تصوية ، وأقلّ غموضاً على الرغم من كل شيء ، لِمُصطَلحَيْ تناص وتناصية.

ونعود في نهاية كل هذا ، أي عبر مثل هذه الفرضيات (المقدمة هنا بهدف اقتراحي خالص) إلى ما كَتَبته أعلاه : ليس القضية أن تعرف ماذا " تعني " التناصية ولكن " فيمَ تُسْتَخْدَم ؟ " وهل جدواها هذه مرتبطة باللحظة التاريخية ؟

- إنّ كلمة " التناص " هي مجال نَقْدٍ لم ينهضْ تماماً بالوظيفة وبالبنيوية .

لقد جاءت فكرة التناص لتبعث الاضطراب في كل أنواع الترسيمات الابيستيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ومن المرجع التجريبي إلى التعبير " اللغوي " ومن الينبوع إلى التأثير المتلقي - من الجزء إلى الكل - من الرمز إلى التجلية ، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل . من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية.

تواجه التناصية كل هذه النماذج بإشكالية التعددية والتنافر والخارجية التي يبدو لي ، بعيداً عن الخلافات وآثار الموضة ، أنّها جوهر مشكلتنا في السنين القادمة .

الحواشي

(١) كل المقالات والكتب المذكورة أو المستشهد بها مجموعة في قائمة المصادر والمراجع النهائية .

(٢) انظر التلخيص المخلّ الذي نجده في مقالة الدكتور محمد عبد المطلب " التناص عند عبدالقاهر الجرجاني " المنشور في مجلة " علامات " الجزء الثالث ، المجلد الأول ، شعبان ١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م ، ص ٥٨٢ . (المترجم) .

(٣) انظر مجلة " نص " العدد رقم ٢ ، ١٩٨٣ ، فهناك قائمة أحاطت بكل ما كتب حول التناصية حتى سنة صدورها . (المترجم) .

(٤) La Paléontolagie = علم الإحاثة وهو علم يبحث في أشكال الحياة في العصور الجيولوجية السابقة كما تمثّلها المتحجرات أو المستحاثات الحيوانية والنباتية (عن المنهل) . (المترجم)

(٥) Idéologéme = مصطلح استقته كريستيفا من ميدفيديف (المنهج الشكلي في نظرية الأدب) وميدفيديف هو الاسم الذي نشر تحته ميخائيل باختين بعض مؤلفاته الأولى كما أوضح ذلك تودوروف في كتابه: M .Bakhtine , Le Principe dialogique وهو يطلق على تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سِيْقَ عبرها في فضائه أوالتي يحيل إليها في النصوص الخارجية ... إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحولَ الملفوظات (التي لايمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي . انظر كتاب " علم النص " لجيوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال - المغرب ١٩٩١ وهو عبارة عن أربع دراسات من كتاب كريستيفا المعنون :
-Julia Kristeva , Séméiotiké Recherches pour vne Sémanalyse ; éditions du seuil, Collection " Tel Quel " 1969. (المترجم).

(٦) الصادر عن دار النشر la Haye , Mouton : ١٩٧٠ (المترجم)

(٧) في أصلنا الفرنسي :

L'idéolageme dit - elle est le point de regroupement d une organisation textuele donnée avecles ´noncé qu'elle assimile ou auxquels ells renvoie.

في أصل كريستيفا (Séméiotiké) جاءت الكلمة المشار إليها بخط recoupement بمعنى إعادة القطع وأظن أن الصواب ما جاء في أصل مارك أنْجينو لمناسبة السياق .

انظر كتاب كريستيفا ص ١١٣ - ١١٤ ونورد فيما يلي نصّ كريستيفا وترجمته :

Lerecoupement d'une organisation textuele (d'une prtique sémiotique) donnée avec les ´noncés (séquences) qu'elle assimille dans son éspace ou auxquels ell renvoie dans l'espace des textes (partique s´miotique) extérieurs , sera appelé un idéologéme .

وسنطلق على تقاطع تنظيم نصي محدد (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي يستوعبها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية ، سنطلق على ذلك اسم الايديولوجيم ...

وانظر وقارن بالترجمة المقدمة في كتاب " علم النص " ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبدالجليل ناظم ، دار توبقال ، المغرب ١٩٩١ ، وهو عبارة عن ترجمة لأربع مقالات من كتاب كريستيفا ، (Sémiotiké) ، ص ٢١ - ٢٢ . (المترجم) .

(٨) مقالة الدكتور محمد عبدالمطلب التي سبق ذكرها وخاصة ص ٥٨ - ٥٩ والكلام كلّه ملخص من مقالة انجينو ، وإحالات الدكتور عبدالمطلب مبهمة لا ندري أين تبدأ أو أين تنتهي (المترجم) .

(٩) هي مقالة من كتاب (Séméiotiké) بحوث من أجل تحليل علاماتي ، لجوليا كريستيفا الصادر عن دار النشر Seuil ، ١٩٦٩ ، ص١١٣ -١٤٢ وانظر ترجمة لهذا المقال ضمن كتاب " علم النص " ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبدالجليل ناظم الصادر عن دار توبقال - المغرب ، ١٩٩١م ، ص ٢١ - ٤١ .

(١٠) La Révolution du langage poétique ، صدر في طبعته الأولى ضمن سلسلة Tel Quel في دار النشر Seuil سوى ١٩٧٤ ، ثم صدر في سلسلة Points رقم ١٧٤ ، ١٩٨٥م . (المترجم) .

(١١) Théorie d'énsemble ، نظرية العموم ، الصادر ضمن سلسلة Tel Quel في دار النشر Seuil سوى ١٩٦٨ ، ثم صدر في سلسلة Points رقم ١٢١ . وانظر مقالة الدكتور عبد المطلب وخاصة ص ٥٩ الفقرة الثالثة وقد أحال التلخيص الكلام غامضاً مبهماً. (المترجم) .

(١٢) أي نظرية العموم المشار إليها بالحاشية رقم (١١) . (المترجم) .

(١٣) صار (جان جوزيف) عند الدكتور عبدالمطلب ، ص ٥٩ ، واسمه كما في أصلنا . (المترجم)

(١٤) قارن بما في مقالة الدكتور عبدالمطلب ص ٦٠ . (المترجم) .

(١٥) انظر كيف صار الكلام بين النجمة الأولى والنجمتين في مقالة الدكتور محمد عبد المطلب ، ص ٦٠ . (المترجم)

(١٦) قارن ما بين النجمتين بما في مقالة الدكتور عبدالمطلب ص ٦٠ ، الفقرة الرابعة . وانظر كتاب " لذة النص = Le Plaisir du texte " طبعة Seuil ١٩٧٣ ، ص ٥٩؛ وترجمتنا لهذا الكتاب بالاشتراك المنشورة في مجلة (العرب والفكر العالمي)، العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٠ ، ص ٢٢ . (المترجم) .

(١٧) قارن ما بين النجمتين بما في مقالة الدكتور عبد المطلب ص ٦٠ ، الفقرة الخامسة (المترجم) .

(١٨) انظر مثلاً مناقشة حول وجهات النظر المختلفة للنقد الفرنسي والسيميولوجيا السوفياتية ، مقالة Walter Rewar ، ١٩٧٦ .

(١٩) قارن ما بين النجمتين من الصفحة السابقة وهذه الصفحة بما في مقالة الدكتور عبدالمطلب ص ٦٠ - ٦١ (المترجم) .

(٢٠) قارن ما بين النجمتين في الصفحة السابقة وهذه الصفحة بما في مقالة الدكتور عبد المطلب ص ٦١ . (المترجم) .

(٢١) هنا يترك الدكتور عبدالمطلب مقالة " انجينو " لينقل عن كتب أخرى . (المترجم) .

(٢٢) ونرى مع ذلك التحليل التناصي لجيرمينال ، Germinal و Duchet ، ١٩٧٦.

(٢٣) النص مأخوذ من كتاب ، أليس في بلاد العجائب ، طبعة Norton ، ص ١٦٣ . وهو في أصل المقالة بالإنجليزية وتفضل صديقي الدكتور أحمد الحسن بترجمته من الإنجليزية ، فله الشكر .

(٢٤) نعني باللاأخلاقة : Anaxiologie : عدم البحث في القيم التي هي الأخلاق والدين وعِلْم الجمال . انظر " المنهل " Axiologie (المترجم) .

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

اسْتَخْدَمْتُ بعض النصوص المذكورة أدْناه كمراجع عامة دون أن يكون مصطلح « التناص» الخ .. مذكوراً فيها .

ARRIVÉ, Michel, « Pour une théorie des textes polyisotopiques », *Langages*, 31 : 1973 (pp. 61-63 spéc.).

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (p. 59 notamment).

—, *S / Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

BAXTIN, M., *Problemy Poetiki Dostojevskogo*, Moskva, 1929 (republ. 1963) (*La poétique de Dostoïevsky*), Paris, Seuil, 1970).

— , *Trortestvo Fransua Rablè*, Moskva, 1965 (en français : Paris, Gallimard, 1971).

—, Voir aussi, Medvedev, Pavel N. et Volochinov, V.N.

BENREKASSA, G., « Le parcours idéologique des *Lettres persanes* : figures de la sociabilité et discours politique », *Europe*, 55, 574, 1977, 60-79.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford, U.P., 1973.

CHEVRIER, J.-F. & B. LEGARS, « Pour un ensemble des pratiques artistiques dans *La Recherche* », *Cahiers crit. littér.*, 3-4, 1977, 21-69.

CLAES, P., « Claus als cleptograaf », *Vlaamse Gids*, 3, 1979, 40-51.

CROWLEY, R., « Towards the Poetics of Juxtaposition : *l'Après-midi d'une Faune* », *Yale French Studies*, 54, 1977, 33-34.

CULLER, J., « Presupposition and intertextuality », *Modern Language Notes*, 91, 6, 1976, 1380-1397.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 27, 1976. 282-296.

DUBOIS, Jacques, « Une écriture à saturation, les présupposés idéologiques dans l'incipit du *Nabab* », *Etudes Littéraires*, IV, 3 : 1971.

—, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, 12, 1973.

—, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, 16, 1973.

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1, 1971, 5-14.

—, « Le Trou des bouches noires, parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, 24, 1976.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire ; principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, (1972).

—, *La Preuve et le dire*, Paris, Mame, 1975.

FAYE, J.-P., *Langages totalitaires*, Paris, Hermann, 1972.

—, *Théorie du récit*, Paris, Hermann, 1972.

FORNI, L., « Il romanzo polifónico di Distoevskij », *Lingua e stile*, 2, 1971, 295-316.

GAILLARD, Françoise, « Code(s) littéraire(s) et idéologie. Quelques remarques », *Littérature*,12, 1973, 21-35.

GENOT, Gérard, « L'Adieu d'Ophélie. Pour une sémiotique de l'hétérotopie », *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978. 267 ff.

GÒMEZ-MORIANA, Antonio, « La subversiòn del discurso ritual : una lectura intertextual del *Lazarillo de Tórmes* », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, IV, 2, 1980.

GOUX, J.-J., « Marx et l'inscription du travail », *Tel Quel*, 33,82 ff. (et *Théorie d'ensemble*, pp. 188 ff.).

« *Intertextualité* » : *Third International Colloquium on Poetics* (organisé par M. Riffaterre), New York, Columbia University, 1979 (polycopiés).

« Intertextualités », *Poétique*, 27, 1976 (L. Jenny, *ed*).

JAMESON, Fredric, « Magical Narratives : Romance as Genre », *New Literary History*, 7, 1, 1975, 135-164.

JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et expérience esthétique », *Poétique*, 31, 1977, 322-336.

JENNY, Laurent, voir « Intertextualités ».

—, « Anna O. : l'intertextualité vive », voir : « *Intertextualité* » : *3d Colloquium etc.*

—, « Sémiotique du collage intertextuel », *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978.

KLINKENBERG, J.-M., « Le concept d'isotopie èn sémantique et en sémiotique littéraire », *Le Français moderne*, XLI, 1973, 285-290.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967. 438-465.

—, *Sêmeiôtikê : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

—, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, notamment pp 337-).

LAFAY, H., « *les Animaux malades de la peste*. Essai d'analyse d'intertextualité », *Roman Z. Lit.-Geschichte*, 1, 1977, 40-49.

LEPS, Marie-Christine, « For an Intertextual Method of Analyzing Discourse », *Europa*, III-1, 1979-80, 89-105.

Littérature et idéologie, Paris, La Nouvelle critique, 1971.

LOTMAN, Iu., *Struktura Rhudochtchestvennogo teksta*, Providence, R.I. ; Brown U., 1971 et Leningrad : Prosveščenie, 1972 (*La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973), (voir aussi « Le hors-texte », *Change*, n°6, 68-81 et « Notes on the Structure of a literary Text », *Semiotica*, 15, 3, 1975 199-305).

MAINGUENEAU, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

MALANDAIN, G., « Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hermann », *Romantisme*, 20, 1978, 79-93.

MEDVEDEV, Pavel N. (et BAXTIN, M.), *Formalnyi Metod v Literaturovedenii Kriticheskoïe Vvedenie v sotsiologicheskuïu poetiku*, Leningrad, Privoj 1928 (trad. angl. : Baltimore 1978).

PERRONE-MOISÈS, Leyla, « L'intertextualité critique », *Poétique*, 27, 1976, 372-384.

REWAR, W., « Notes for a Typology of Culture », *Sémiotica*, 18, 4, 1976, 372-377.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, *Partim*.

RIFFATERRE, Michael, *Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

—, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana U.P., 1978 (spéct. pp. 181-6).

—, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, 128-150.

—, « La Syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, 496-513.

RINCÉ, D., « Les premières œuvres de Chateaubriand : la genèse d'un projet autobiographique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 77, 1, 1977, 30-47.

THIONVILLE, Eugène, *De la Théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote*, Osnabrück, Otto Zeller, 1965 (Edit. originale : 1855).

VAN ROSSUM-GUYON, F., « De Claude Simple à Proust : un exemple d'intertextualité », *Lettres nouvelles*, 4, 1972, 107-137.

VOLOCHINOV, V.N. (& M. BAXTIN), *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad, 1929, (*Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977).

« Le Vraisemblable », *Communications*, 11, 1968.

ZUMTHOR, Paul, « Le Carrefour des rhétoriqueurs. Intertextualité et rhétorique », *Poétique*, 27, 1976, 317-337 (cf. aussi, « Médiéviste ou pas », *ibid.*, 31, 1977) [4].

ANNEXE

ANGENOT, Marc, « Idéologie, collage, dialogisme », *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978.

« Idéologie et présupposé », *Revue des Langues vivantes*, 5, 1978.

« Présupposé, topos, idéologème », *Etudes françaises*, 1-2, 1977.

« Fonctions narratives et maximes idéologiques », *Orbis Litterarum*, 33, 1978.

ANGENOT, Marc et N. KHOURI, « Lecture intertextuelle de Freud », *Texte* (sous presse). « The Discourse of Early Human Palaeontology : Emergence, Narrative Paradigms, Ideology », *Minnesota Review*, Fall 1982.

ANGENOT, M. & D. SUVIN, « L'Implicite du Manifeste », *Etudes françaises*, 16/3-4, 1980, 43-68.

٤ - لا تحتوي هذه الدراسة التي كُتبت مع ظهور كتاب تودوروف حول "باختين وحلقته" على تحليل هذه المطبوعات

بين السمة والسيمائية

عبد الملك مرتاض

ملخص البحث :

تطمح هذه الدراسة إلى أن تُبَلْورَ النقاشَ من حول مصطلحين سيميائيين آثنْين هما : السمّة ، والسيمَائية " وآذاكُنَّا جِئْنَا نخصص هذا البحث لمناقشة هذين المفهومَين فَيما رَغْبةٍ منا في إلقاء شَيءٍ من الضياء عليهما ! بل محاولة التوّصل إلى شيءٍ من الحَسْمِ حولهما.

وقد لاحظْناأن هناكَ اختلافاً شديداً بين السيمائيين الغربيين أنفسِهم حول المفهوم الثاني خصوصاً فمن حيث لايكادُ يوجد أيّ اختلاف بينهم بالقياس إلي المفهوم الأول .أما عن الخِلافُ في استعمالهما بين الحداثيِين العرَب فحدثْ ولاحرج .

وقد عُجْنا ، أثناء ذلك ، على التراث العربي نسائلُه ابتغاء ربط الحاضر الماضي ، والحداثة بالتراث فتوقفنا لدى بعض " تنظيرات سيبوية ،الجاحظ، اين جني، الجرجاني لننظر كيف كانوا يتعاملون مع هذه الإشكالية .

يتبوأُ المصطلح النقدي عموماً ، والمصطلح السيمَئي خصوصاً في حقل الدراسات النقدية ذات النزعة الحداثية المنزلةَ الأَولى من العناية والاهتمام . وإذا كان شأنُ هذَا المصطلحِ ، بكل إشكالياته وتعقيداته ، في المشروع النقدي العالمي ، اغتدى هاجساً لدى المشتغلين في هذا الحقل عَبْرَ اللغات الأوربية حَيْثُ يحتدمُ اوار الخُلْفِ بينهم احتداماً، فإنَّ الشأن فيه يزداد استفحالا إذا انصرف إلى الثقافة النقدية العربية الحداثية

خصوصاً ، إذْ أضحى من الحتمي نقلُ العدد الجَمِ من هذه المفاهيم السِيمَائية واللسانَاتية ،المعقدة غالباً ، من تلكَ اللغى الأوربية إلى هذي العربية التي تَرَى كُلّ واَحدٍ من باحثيها يشتغَل وحده ، مشرقاً ومغرباً، فتكثُر الجُهود ولكنها تُهْدَر ، وتبذل الطاقاتُ ولكنّها تُجْهَض وَتقل، أثناء ذلك ، الفائدة.

أولاً السِمَة :

إن كل الأمم عرفت مفهوم السمة ، وتعاملت معه ، في جملة من المظاهر التي ربما أهمُّها الإشارةُ ، واستخدامُ اللون ، وإقامةُ الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية ، والتعبير عن الأفراح ، والتوجع لدى الأتراح . وإن الإشارة، كما يذهب إلى ذلك أبو عثمان الجاحظ منذ زهاء اثنَي عَشَرَ قَرْناً ، تكون باليد ، وبالرأس ، وبالعين ، والحاجب ، والمنكب، إذا تباعَدَ الشخصان، وبالثوب، وبالسيف . [١] .

ولا تذهب إلا إلى بعض ذلك جان مارتين في بحوثها السِيمائية[٢] وأصل السمَة من الوَسْم ، وهو إحداثُ تأثير، أو عَلمٍ (بفتح العيَن وسكون اللام) بكَي أو نحوه . فالهاء فيه عِوضٌ من الواو [٣] . وكل ما يجرى من هذه المادة يدل على إحداث علامة تغتدي صفةً عارضة، أو دائمة ، في غيرها .

بينما تنصرف مادة (علم) إلي معنَى قريب من مادة (وسم) دون أن بكونهُ في وضْع الاستعمال العربي . ولعله أن يكون آنياً من . العَلامة والعَلمِ " بمعنى الجَبَل [٤]. ، منه أخذوا علامة الثوْب لدى القصار حتى تستميز الأثوابُ بْعضُهما عن بعض .

ولما كان الاستعمالان الاثنان (وسم - علم) متقاربيْن في أصل الوضع العربي ، وعبْرَ المعاجم الموثوقة ، على الرغم من أنَّ (علم) يبدو معنىً قائماً في نفسه (مثل العلامة والعلَم بمعنى الجبل)، بينما يبدو

(وسم) ناشئاً عن حركة واقعة من غيره كوسْم فَرَسٍ بكَيَّةٍ حَتى يتسمَ- وعلى أنَّ هذا أيضاً ليس مُطْلَقاً (ومثل هذا يزيد هذه المسألة تعقيداً) حيث إن إعلامَ الثوب من القَصارِ ليس إلاّ بمثابة وَسْمِ الحمارِ لدابته في الصورة الأُخْرَاة) ؛ فان السيمَائيين العرب حين جاءوا إلى إدراج هذا المعنى ، ضمن ما يُفيد معادِلاً دَلالياً للمصطلح الأجنبيّ (SIGNE): حاروا وماروا ، والتبس الأمر عليهم فإذا منهم من يصطنع " السِمَة " وإذا منهم من يصطنع " العَلامة" بل إنَّا ألفينا منهم من يستعمل «الدليل»[٥] ! وهذا الاستعمال الأخير مزعج إلي حَد الإيذاء ؛ ومُحَيرُ إلى درجة الضلال. ولعله أن يكون ضرْباً من ضروب العَبَث والتسرع في استعمال المصطلح النقدي . ونحن نؤثر اصطناع مصطلح " السِمَة " لجملة من الأسباب لعل أهمها:

١ - أن " العلامة" استُعْملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقةٍ تلحق فعلا من الأفعال ، أو أسْماً من الأسماء ، فيستحيل من حال إلى حال ، واصطناع ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيمائية قد يزيد هذا الأمرَ اضطراباً والتباسا.

٢- يبدو لنا ، من الحاسة الذوقية في تلقي المعنى الناشئ عن اصطناع " السمة " ، أنه أدنى ما يكون إلى ما يُطْلِق عليه السيمائيون الغربيون (SIGNE) ، من مصطلح " العلامة " الذي ربما انصرف إلى المعنى المادي فتمحض له..

وإن إطلاق " السمَة " على مفهوم (SIGNE) ، تارة أُخْراةً ، عوَضاً عن مصطلح " العلامةَ" سيحل لنا مشكلة أخراةً من مشاكل المصطلَح ، وهي أنْ العلامة حينئذ تُمَحضُهَا لمفهوم (MARQUE) . وقد صادفتنا هذه المشكلة لدى ترجمة بحث حول الأصول السيمائية في فكر شارل بيرس[٦] حيث إنا اصطدمنا بلفظين اثنين مختلفيْن ، في الحقيقة ، في

الاستعمال الغرْبي وهما (lamarque) و (lesigne) .

وعلى أن السمة أنواعُ كثيرة ، خصوصاً من الوجهة الفلسفية ، لدى بيرس . وقد جاء التفصيل في أمرها ضمن المقالة التي كنا ترجمناها حول فكره حيث ترتبط السمة لديه بشبكة من المفاهيم والعلاقات الثلاثية الأطرافِ يُقيمها على عشرة مبادى ، وكل مبدإ يتأسس على ثلاثة فروع كلاَلعلاقة التي تقوم بين الأساس والسمة حيث تنشأ عنها :

* السمة الوصفية (qualisigne)
* السمة الفردية (Sinsigne).
* السمة العُرْفية (Legisigne) (٧) .

أما السمة من حيث صِلَتُها المباشَرةُ باللغة ودلالتها ، والطقوس التي تُحيل عليها ، فهي « تعني . مثلُها مَثَلُ الرمز ، والقرينة ، والإشارة : أن عنصر (١) - الذي يكون ذا طبائع مختلفة - يحل محل عنصر (ب) . وبذلك يمكن أن يكون مفهوم السِمة معادلاً ، من كثير من الوجوه ا ، للقرينة . والقرينة (Indice)، أو السَمة ، ظاهرة ، غالباً ما تكون طبيعية ، قابلة للإدراك بصورة مباشرة ؛ وهي التي تحيطنا بأن شيئاً ما ، بخصوص موضوع ظاهرةٍ أخراةٍ غير قابلةٍ للإدراك بصورة مباشرة كاللون الداكن الذي يَسِمُ وجه السماء ؛ فهُوَسِمَة - أو قرينة - لِعاصفة وشيكة الحدوث . وكارتفاع درجة حرارة الجِسم ، فهو ، أيضاً، سِمة ، أو قرينة ، لمرض مافي حالة اندساس » (٨) .

فعنصر (١) هنا هو السحاب الداكنُ الذي يغطي السماء ، وهو حاضر؛ أما عنصر (ب) فهو المطر الوشيك الهَطَلاَنِ ، وهو عنصر غائب . فالسحاب الداكن هنا سمة .

على حين أن السمة في تصور طودوروف هي وحدة (...) تعلن عن نقص في ذاتها " (٩).

والأمر الأدْعَى إلى الجَدَل في نظريّة السمة ينصرف إلى طبيعة المدلول ؛ فقد عُرِفَ ، هنا ، على أنه ناقِصٌ في ذاته ، غائبٌ في الشيء المدرَكِ ، وهو الذي يستحيل بحكم ذلك إلى دالْ " وإذن " فالسمة تعني من وجهة نظر دوسوسير القَبول بمبدإ وجود اختلاف جوهري بين الدالْ والمدلول ، والحساس وغير الحساس ، والحضور والغياب .

فالسمة تعني إذن عَلْماً (بفتح العين وسكون اللام) (Marque) ، وفُقْدانا ،أو غيابا أو نَقْصًا - (Marque) في الوقت ذاته .

ويذهب دوسوسير إلى اعتبار اللغة أساساً للسمة ، وأنَّ هذه السمة ليست إلا ثمرةً لاجتماع دالٍ ومدلول باعتبارهما خَدَماً لمكونات الشكل اللسانياتي . وقد حاول اللسانياتيون إثباتَ هوية السمة بإعادتها إلى أدنى حالتَها ، أي إلى اللفظ ، أو المرفيم (أو المونيم باصطلاح أ . مارتيني) . وقد أفضى هذا إلى اعتماد تعريف عام يستطيع أن يشمُلَ اللسانَ على أنه " نظامٌ للسمات" (١٠) .

أما هجيلمسليف (L.Hjelmslev) فقد حاول أن يضيف جديداً إلى هذه النظرية بربطة مفهوم السمة بمفهوم السميوزة (والتي هي عبارة عن عملية التعالُق - بين الشكل والتعبير وشكْلِ المضمون (حسب اصطلاح هجيلمسليف أو بين الدالّ والمدلول (حسب اصطلاح دوسوسير) - التي تنتج السمات . وانطلاقاً من هذا التمثل فإن كُلَّ فعل لُغوي ينشأ عنه وجود « سميوزة » واذن ، فإنما السميوزةُ ثمرةٌ من ثمرات الفعل اللغوي (التفاعل الداخلي للعلاقات اللغوية) لدى انتجازه) (١١) .

وبعبارة أخراةٍ ، فإنه بجانب السمَّاتِ الدنيا (Signesminimaux) التي هي الألفاظ ، يمكن التحدث من السَماتِ المتلفظاتِ (Enonces) أو السمات - الخطاب (Signes-discours) (١٢) . ومن التعريفات التي

جاء بها قريماس منصصةً (ولم يُحِلْ على مصدرها) حول مفهوم السمة أنها شيء جيئ به ليمثل شيئا آخر [١٣] .

ويبدو هذا التعريف جامعاً مانعاً حيث إن الشيء الحاضر هو الذي يمثلُ الغائب ؛ ويكثر هذا خصوصا في سيمائية القرينة القائمة على العلِية، أو السببية حيث لا يكون الصدى ، في حقيقته ، إلا صورة للصوتَ الغائب ؛ كما أنَّ آثار الأقدام المرسومة على كتلة من الثلج ليست إلا صورة للأقدام الغائبة . وقد تكون القرينة الحاضرة بصرية (آثار أقدام على الثلج ، أو الطين أونحوهما) ؛ كما قد تكون سمعية (الصدى الذي يمثل الصوتَ الغائب) ؛ كما قد تكون شَمية (العطر النسوي المشموم في معراج ما بعمارة ما) ؛ فنوعيته (أَي إذا كان راقياً أو رديئا) تحدد :

١ - أن سيدة ما كانت امتطت هذا المِصْعَدَ منذ قليل فقط ؛

٢ - أن تلك السيدة إما أنيقةٌ موسِرَةٌ ، رفيعة الذوق وإما مجرد أمرأةٍ من النساء المتوسطات الحالِ ، أو دون ذلك منزلة.

فالسمة هنا هي رائحة العطر ، وهي التي حددت لنا الغائب الذي هو المرأة التي كانت في المعراج.

بيد أن السمة ، مهما يتسعْ مفهومُها وتنتشرْ دلالتهُا فإنها تظلّ مجرد إشارات أو ألفاظ أو عناصِر منفردة ؛ ومن أجل التحكم فيها ، بالضبط والتحليل ، كان (علم السمات " (Science des signes " أو النظرية العامة للسمات" وينضوي هذا الحقل نفسُه تحت مصطلح "السيمائية " . فما السيمائية؟ وأن محاولة الإجابة عن بعض هذا السؤال هي التي تشكل القسم الثاني من هذه المقالة.

ثانياً : السيمائية :

إن " السيمائية" آتيةُ من مادة (س و م) التي تعني ، فيما تعني، " العلامة " التي يُعْلَمُ بها شيءٌ ما ، أو حيوان ما ومن هذه المادة جاء لفظ السيمَا (بالقصر) ، والسيمَاءُ (بالمد) ، والسيميَاءُ (بإضافة ياء قبل الألَف ، وبعد الميم) (١٤) . ومن اللفظ الأخير أَخَذَ منظرو اللسانيات والسيميائيات العرب مصطلحهم المعروف تحت إسم " السيميائية" (بإضافة ياء النزعة ، أو الياء الصناعية) . ونحن نؤثر استعمال " السيمائية " فهو أخف نطقاً من صِنْوِه.

واذن فمن الناحية اللغوية الخالصة يمكن أن نقول : . السِمية . ، كما نقول : " السِيمائية" ، بالإضافة إلى الإطلاق الثالث المعروف.

والحق أن السيمائية (Semiotique) (وأصل هذا الفظ إغريقي مركب (Semeiotike) : التي هى من بَلْوَرةِ بيرس ، وهو الذي كان يَعُدْهُا بمثابة العلم الكلي للسمات (...) الذي يشمل كل السماتِ ، هي غَيْرُ السِماتِ اللسانياتية . إذْ لم تَغْتد اللغة إلا مجرد نقطةَ في فضاء رحيب تهيمنَ عليه امبراطورية السمات (١٥) .

إن السيمائية ، في حقيقة الأمر ، لم تتخذ شكل المشروع العلمي إلا بفضل بيرس ودوسوسير . لكن مما يلاحظ أنه لا لدى هذا، ولا لدى ذاك، كان الأدب مما يدور بخَلَدهما على أنه سيكون ، يوماً ما ، موضوعاً حقيقياً ، أو حتى ممكنا ، للحقلَ السيمائي (١٦) .

وتشرئب اليوم السيمائية (السيولوجيا أو السيوتيكا) إلى أن تَبْنى نفسها بما هيَ علمٌ للمعاني . إنها منهجية العلوم التي تعالج الأَنساق الدالة، أي العلِوم الإنسانية حيث إنها تعد الممارسات السوسيو - تاريخية التي تشكل موضوع هذه العلوم (الأسطورة - الدين - الأدب الخ) على أنها أنساقُ للسمات (١٧) .

وعلى أننا لا نرى ضرورة للاتفاق مع جولياكريستيفا، ولا أن نمضى أيضاً صامتهن دون الرد عليها، وذلك حين تقرن الأسطورة بالدين، والدين بالأسطورة . فمثل هذا الموقف الإلحادي لا نرى فيه ما يبرر قبوله. وإذا كان في ذهن كريستيفا دينٌ بعينه ، فإنه لا ينبغي أن يفهم منه أن ذلك ممكن الانطباق على الدين الإسلامي الذي يرفض أسْطَرَةَ الأشياء ، كما يرفض أن يصنف الإسلام مع الأساطير . وكيف لا ، وهو الدين الذي طالما دعا إلى العقل ، وحث على التفكير ، وأغرى بالتأمل والتدبُّر؟

إن الاعتقاد المطلق بضرورة قَرْنِ الدين بالأسطورة لدى معظم السوسيولوجيين وآخرين من المفكرين الغربيين ، على مستويات مختلفة ، لا ينبغي له أن يخادعنا، ولا أن يُلفي سبيلاً إلى تعقيدنا باسم العلمانية، فالعلوم الإنسانية التي تحيل المنظرةُ عليها ليست علوماً دقيقة تنهض على التجربة المخْتَبَرية الصارمة ، كما هو دَيْدَنُ العلوم الدقيقة وطبيعتها؛ وإنما يتعلق الأمر ، هنا، وإلى أن يَثْبُت العكس ، بتطلعٍ من الباحثين العلمانيين (نسبة إلى العلوم الانسانية) إلى تطوير هذه المناهج على أساس من الطموح العلمي دون أن تستطيع كينونتها علي الحقيقة .

وعلى أن ذكْرَ كريسيفا للدين ، بجانب الأسطورة ، قد تكون الغايةُ منه هي كَوْنَه ، هو أيضاً، مما يخوض فيه علم الاجتماع ....

فَلْنَظُنْ خَيْراً ، اذن ، بالمرأة ولا نُشْطِطْ ...

إشكالية ازدواجية المصطلح

لم يزل السيمائيون الغربيون يلهنون لُهاثاً وراء محاولة تحديد الفرق بيني مفهومين يَبْدُوان مختلفين من الناحية اللفظية ، وهما : السبيولوجيا " (Semioligie) والسيموتيكا (Semiotique) فهل هما بمعنى واحدٍ على الرغم من اختلاف لفظيهما ؟ وأذن فلماذا هذه الازدواجية المصطلحاتيةٍ ؟ وإذا كان بينهما فرقٌ ما ، أو فرق شاسعٌ ، أي إذا كان كلٌ

منهما يحدد حقلاً معرفياً لا يعدوه ، ولا ينبغي أن يمتد إليه سلطان المصطلح الآخر ، فيجب إذن تحديد ذلك بشئ من الصرامة العلمية؟

وقبل أن نَخْلص إلى عرض آراء المنظرين السيمائيين حول هذه الإشكالية يجب أن نلاحظ أن الإطلاقين يتحدان معاً في القسم الأول منهما ، حيث إن كُلا منهما يبتدئُ بـ (Semio) وهو آتٍ من اللغة الإغريقية (Semeion) ويعني السمة (Signe) ؛ ثم يفترقان في أن أحدهما ينتهي بـ (Logie) الذي هو أصلاً (Logos) ويعني الخطاب ، على حين أن أحَدَهمَا الآخرَ ينتهي بمقطع (Tique) الذي يعني النسبة الديداكْتيكية . فهل هما إذن ، آسمان آثنان ، بناءً على أصل الوضع الإغريقي "، والمسَمى واحدٌ ؟ يبدو أن الإطلاق الثاني لايعدو أن يكون نسبةً إلى الاسم الموضوع لهذا المفهوم الذي هو السمة ؛ فهو أشبه ما يكون بالإطلاق العربي " السيمائية " حيث إن الياء الصناعية ، في رأينا ، لا ترقى إلى القدرة على نقل مفهوم العلمانية الوارد في اطلاق الغربيين (Logos) الذي يعني العلم الآتي أصلاً من الإغريقية(Logos) الذي يعني العلم أيضاً . فكأن هذه الياء الصناعية العربية أدنى إلى النسبة، أو إلى الاشتغال أو العلاقة بالعلم ، أكثر من دلالتها على العلم نفسه ، وعلى أنه المفهوم المناقض للميثوس (Mythos) .

ومهما يكن من أمر ، فإن قريماس حين سألته جريدة " العالم " الباريسية سنة أربع وسبعين من هذا القرن عن سرِ التسمية المزدوجة أجاب بأن مثل هذا هو من صميم الخصومات العقيمَة . وذكَرَ أنه وقع الاتفاق سنة ثمان وستين وتسعمائة وألف بين ياكبسون ، وسطروس ، وبنفست (Benveniste) وبارط ، وهو شخصيا ، على اصطناع مصطلح السيميائية (Semiotique) بيد أن مصطلح (Semiologie) بحكم تغلغله في الثقافة الأوربية لم يكن من اليسر نسيانُه ، وإذن إبعاده من الإستعمال (١٨).

بيد أن قريماس لا يلبث أن يتراجع عن ذلك الإجماع الذي كان وقع بين أقطاب السيميائية في العالم فنلفيه يميل إلى أن المصطلحين الأثنين كأنهما يعنيان شيئين اثنين مختلفين حقا. ونتيجة لذلك ، فهو يرى ، بناء على توجيه من هجلمسليف بأن مصطلح (Semiatiques) باستعماله في حال الجمع يعني البحوث المتعلقة بالحقول الخاصة مثل الأدب والسينما والإشارية ، وهلم جرا ؛ على حين أن مصطلح (Semiologie) (السيميولوجيا) يتمحض حينئذ للنظرية العامة لكل هذه السيميائيات(١٩) .

وربما يكون هذا هو المخرج الرصين الذي يمكن أن يُسْهِمَ في حل هذه الإشكالية المصطلحاتية التي دار ولايبرح بدوره من حولها كثير من النقاش المفضي ، في بعض أطواره ، إلى حدِ الخصومة العقيمة .

وعلينا ، أثناء ذلك ، أن نُومي إلى أن مصطلح السيميولوجيا لم يكُن مستعمَلا ، أصلا ، إلا في الحقل الطبي حيث يعني دراسة الأغراض المَرَضية (٢٠) ؛ والحق أنه لايبرح ، إلى يومنا هذا ، فرْعًا طبيا يُدَارِسُه الطلاب في بعض مراحل التعليم الطبي ، لكن مصطلح السميوتيكا نفسه كان ، هو أيضاً في لغة الطب أثناء القرن الثامن عشر بمعنى " معرفة السمات " (٢١).

ولكننا نلقي جوليا كريستيفا(J.Kristeva) ، في مقالة لها دبجتها في الموسوعة العالمية ، تجعل المصطلحين الاثنين شيئا واحداً وذلك حين تفتتح مقالتها المومأ إليها قائلة : تسْعَى السميولوجيا ، أو السميوتيكا (..) اليوم إلى أن تَنتهي على أساس أنها علم للمعاني(٢٢) .

وقد تكررت عبارتها القائمة على " أو" الاختيارية جملةَ مراتٍ في هذه المقالة بيد أن المنظرة لا تلبث أن تَذَرَ مصطلح " السميوتيكا " دون

تعليل فإذا هي لاتكاد تتعامل إلا مع مع مصطلح " السميوتيكا " الذي جعلته ، من وجهة أخْرَاةٍ ، عنواناً لمقالتها الموما إليها آنفًا [٢٣].

وعلى أن قريماس هو أيضاً يعود ليقرر بأن مصطلح السميولوجيا يظل قائماً بجانب السميوتيكا ، وهو يأتي اصطلاحيا لتحديد نظرية اللغة ومطبقاتها على مختلف المجموعات الدالة [٢٤] وقد اتفق السيمائيون على أن استعمال هذا المفهوم في العصر الحديث إنما يرجع إلى دوسوسير الذي كان يعني به الدراسة العامة لانساقِ السمات [٢٥] وعلى أن شارل ببرس لا ينبغي إبعادُه من هذا الاعتبار حيث يُعَدُ أحَدَ المؤسسين الكبار ، والُمبَلْورين المرموقين لعلم السمة وفلسفته [٢٦].

وكانت سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف مُنْطلقَاً لحركة ثقافية سيمائية نشيطة في فرنسا حيث ابتدأ تدريسُ هذهالمادة . وكان قريماس وراء تأسيس المدرسة السيمائية الفرنسية .

ولما كانت السيمائية في أصلها ، جاءت لتفسير الرموز ، وفك الألغاز اللغوية المتصلة بالدلالة النوعية لكل سِمَةٍ عَبْرَ الشبكة اللغوية المستخدمة في خطاب من الخُطُبِ ، فإنه لم يكنَ مناَصٌ من إمتدادها إلى هذه اللغة من حيث هي إبداعٌ فإذاَ هناك ما يُطلق عليه اليوم " السِيمائية الأدبية " التي لاحظ قريماس بأن هناك عدداً كبيراً من الباحثين يدرسون هذا الميدان [٢٧].

ويمكن الآن استخلاص جملة من الملاحظات حول هذه الإشكالية:

١- كأن السميوتيكا ، على أساس أنها تعالج خصوصيات الحقل ، بمثابة اللغة من اللسان ، أو الفرع من الأصل .

٢- ترتبط السّميوتيكا ، أساسا ، بالثقافة الأنجلو - أمريكية (لوك وبيرس خصوصاً) ، بينما يرتبط مفهوم السميولوجيا بالثقافة

الفرنسية (دوسوسير - قريماس - بارط) (على الرغم من أن قريماس عَنْونَ معجَمَه السيمائي بـ السّميوتيكا) .

٣ - أن مصطلح السيميوتيكا أقدم وجوداً ، وأعرق ميلاداً (١٥٥٥) من مصطلح السيميولوجيا الذي لم يتداوله دوسوسير إلا زهاء سنة ١٩١٠.

٤ - أن مفهوم السيميولوجيا يرتبط أساسا بعلم اللغة ، باللسانيات ؛ بينما يرتبط مفهوم السيميوتيكا بالفلسفة والمنطق (٢٨) .

وكذلك ابتدأت السيميائية طبية فلسفية ، ثم لغوية خالصة ، ثم تشعبت إلى أدبية ، مع احتفاظها بوضعها اللِسَانياتي ، حيث الآن سُعْرُ جُنوني يَسِمُ سلوك المحللين والمتعاملين مع النصوص من المعاصرين الذي تلقفوا مفهوم السيمائية فجاؤا به إلى النص الأدبي ليَقْرَؤُوهُ على صَوْتِه في شيءٍ كثير من القدرة والتحكم والتحذلق والتدكدك (أخذْنا هذا الحرف من الديدِاكتيكية) وعلى أن لهذا مجالاً آخرَ قد لايكون هذا هو موطنَ الإفاضةِ فيه ...

ثالثا : العرب والسِمَةُ

وإذا كان العرب، في حدود اطلاعنا ، لم يمارسوا السيمائية من حيث هي نظريةٌ تتحكم في السمات، فإنهم لم يَعْدَموا شيئاً من الإشارة إليها ؛ أو ملامستها تحت تأمُلاتٍ وملاحظات سيمائيةٍ مختلفة. ويمكن أن نَعرُجَ ، لكي نستأنِسَ ببعض ذلك ، خصوصاً، علىَ أبي عثمان الجاحظ ، وسيبويه، وعبد القاهر الجرجاني، وابن جنى لننظر إلى أي مَدىً أزْدَلفُوا من بعض هذه الممارسات السيمائية المبكرة في التراث العربي. وسنلاحظ، أثناء ذلك، أن نِسْبَةَ هذا الازدلاف تَختلف من واحدٍ إلى آخر.

فقد ألفينا، مثلا، أبا عثمان الجاحظ يربط اللغة بالسمة ، والسمة

باللغة ، على نحو ما ، في حديث عابر له عن البيان وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسدها اللغة المُبلغة ؛ إذْ مثلُ هذه الشبكة من العناصر والأنساق هي التي " تجعل المُهْمَلَ مُقيداً ، والمقيدَ مطلقاً ؛ والمجهولَ معروفا ، والوحْشِي مألوفاً ؛ والغُفْلَ موسوماً ، والموسوم معلوماً . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة (...) ، يكون إظهار المعنى " [٢٩] .

فعلى الرغم من أن الشيخ ، في هذا الشاهد الذي جئنا به، لم يكن، فيما يبدو يفكرْ فيما يُعْرَفُ اليوم تحت " السيمائية " وقَدْرَ ماكان يفكر في البلاغة ؛ فإن اصطناعه ، هنا، لمفهومي " الإشارة " و"الموسوم " قد يجعله يلامس على نحو ما ، أوهون ما ، حقلَ السيمائية. ولنلاحظ بعد ذلك ، أنَّ أبا عثمان ربما كان أول من اصطنع مصطلح " الإشارة " في معنى قريب من المصطلح المعاصر الشائع تحت مفهوم (J.Kristeva) في الأدب العربي.

وقبل أن نمضي إلى مناقشة هذه المسألة لدى المفكرين اللغويين العرب الموما إليهم من قَبلُ ، نودُ أن ننبه إلى أن الشعراء العرب كانوا تعاملو مع السمة، ومارسوا السلوك السيمائي ممارسة ، وإنْ لم يكونوا ، حتماً ، يشعرون . فمن ذلكم ما يحكيه عنترة بن شداد عن جواده حين رمى بلَبانه أعْداءه في معْمَعَةٍ حامية الوطيس ، فكلمَ جَوادُهُ كَلْماً ، وجَعَلَ يشكو إليه ما ألم عليه في تلك لمعركة بالتحَمْحُمِ :

فازْورَّ من وَقْعِ القَنَا بلَبَانِهِ وشَكا إليَّ بَعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ

فليس التحمحمُ هنا إلا ضرْباً من اللغة السيمائية تقوم على إصدار صوت معيْن لبلوغ غاية معينة . فعنترة هنا يفهم لغة جواده السيمائية، ليس بالعِلْم، ذاك أمر مفروغ منه ، ولكن بالفطرة .

وأوضح من ذلك قول شاعرهم القديم :

أشارَتْ بَطْرفِ العينِ خِيفَةَ أهلِها إشارَةَ مَحْزونٍ ولم تتكلَّمِ
فأيقَنْتُ أنَّ الطرْفَ قد قال مرحباً وأهلاً وسهْلاً بالحبيب المتيَّم

فالإشارة التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين ، لغة سيمائية ، غايتها تبليغُ عاطفةٍ بذاتها ، وتوصيلها إلى الطَرفِ المستقبِل ؛ للدلالة على هدف كامن في النفس دون اصطناع اللغة الطبيعية المألوفة لمثل هذه الغاية لدى إرادة التبليغ، فقد حلت لغة الإشارة ، أي اللغة السيمائية ، محل اللغة الطبيعية القائمة على اصطناع الأصوات المعبرة، تحت وطأة التوجس من الرقيب .

ونجد، تارة أخراةً ، أبا عثمان الجاحظ يعامل اللغة الطبيعية (الألفاظ) معاملة اللغات السيمائية الأخراة مثل الإشارة ، والنُّصْبَة التي هي الحال الدالةُ على موقف من المواقف [٣٠] .

وكان الشيخ يرى ، كما يرى السيمائيون اليوم ، أن الإشارة تكون باليد ، وبالرأس وبالعين ، والحاجب ، والمنكب ، وبالثوب ، وبالسيف . وما أكثر ما تنوب الإشارة عن اللفظ [٣١] .

والحق أن الصوت اللغوي نفسَه لا يتأتى، بيانيًا ، أو دلالياً، إلا بالإشارة المساعِدَة التي كثيراً ما تظاهر هذا الصوتَ على تأدية دلالة معينة ، في مستوى معين . بل إن تقطيع الصوت ، أو تَهَجِيَتَهُ على نحو معلوم ، لدى إلقاء الكلام ، أو إرسال الرسالة - الشفوية خصوصاً- هو ، حتما ، ضَرْبٌ من الإشارة الدالة : من تمديد الممدود من الحروف (الأصوات اللغوية ، وتفخيم المفخم ، وترقيق الرقيق منها ؛ أو عكس ذلك بتقصير الممدود ، وترقيقق المُفَخَم ، وتفخيم المرفق ، من أجل دلالة مُعَينَة ... ولولا هذه الإشاراتُ المساعدَةُ التي تصطحبها وظيفة سيمائية إشارية آخراةٌ ، هي التشكُلاتُ التي تَحْدُثُ لملامح الوجه وحركات البصر، والشفتين ، وربما اليدين والرأس أيضاً ... لَمَا استطاعات اللغة الصوتية

أداء غاياتها في طرْح رسالتها ، أو رِسَالاتِها ، إلى المتلقين...

ونُلفي عبد القاهر الجرجاني ، في تأملاته التنظيرية للُغَةِ وأساليب التعبير ، يتوقف طويلا لدى قول العرب الشهير ، كثير الرماد " ليحلله بلاغيا فيصنفَه تحت مفهوم الكتابة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن ملاحظاته هذه كانت مبكرة ، في الفكر السيمائي العربي إن حُقَ أن نضخم من هذا الأمر إلى تصنيفه في هذا المستوى من التفكير) في التنبيه إلى أن اللغة من حيث هي ذاتُ دلالةٍ معجمية عامة ، وهذه دلالة مشتركة ، وهي قاصرة بحكم ذلك ، ودلالةً استعمالية خاصة ، وهي مضطرب رُحَابٌ ، ومجال عُجاب ، إذْ بفضله خرجت اللغة من الحقيقة إلى المجاز ، ومن المألوف المبتذل ، إلى الجديد المبتدع المُنزاحِ . أرأيْتَ أن لفظ " الرماد" إنما يدلْ في أصل الوضع على مخلفات الاحتراق . فكل رماد اذن هو بقايا اضطرامِ النار في مادة قابلة للاحتراق . فإن قلنا: "يوجد رماد كثير " فليس يعني ذلك إلا أن عملية الاحتراق أتت على قدر من الحطب فاضْرَمته . وإن قلنا أيضاً : فلان كثير الرماد " أو هذا المكان كثير الرماد " أو" هذه مَرْمَدَةٌ " فلا يعني كل ذلك ، ومن الوجهة المعجمية الخالصة إلا أن ذلك الفُلانَ يمتلك رَماداً كثيراً ، وأنَّ بهذاالمكان أيضاً رماداً كثيرا ...

لكن الحقيقة أننا لا نريد، في اللغة السيمائية ، إلى كثرة الرماد ، وإنما نريد إلى عَلاقة دلالية بحكم تعويم هذا التعبير المَسْكُوك في الثقافة العربية وحضارتها ، منذ القرون الأولى ، تدل على أن الفُلانَ ، هذا الشخص ، كريمٌ مبْذَالٌ ، وجَوَاد معْطَاء ؛ وإنه لوَفْرِ كَرَمه ، وفرْط سخائه ، فإن ناره لم تزلْ تتأجج وتتضرمُ لتنضج الطعام الذي يُقَدمُ قرىً إلى الضيفان هَنيئاً مَرِيئاً . ومن أجل كل ذلك ، فإن رماده تكاثرَ بفعل ذلكَ التأَجُج ، فكان إذن كثيرَ الرماد ؛ فكان إذن كثيرَ الإطعام للضيف ؛ فحيث يكثر القرى القِرَى ، يكثر رَمادُ القدْر (٣٢) .

ويمكن أن نتولج إلى تحليل هذه العبارة المسكوكة ، سيمائيا ، عن طريق تعويمها في حقل القرينة (L'indice) إذْ ليس الرمادُ إلا دليلاً على وجود احتراق ، أي أنه معلولٌ بعلة النار المحُرْقة ؛ فكأنه إذن سِمَةٌ حاضرة تدلْ على شيء غائب . فلا رماد إذن إلا بنار، كما أنه لا دُخانَ بلا نار . فلا يكون إذن وجودُ الرَّماد إلا دليلاً على وجودِ شيءٍ آخرَ في العالم الخارجي عنّا ، وهو النار . فكما أننا لم نَرَ النارَ حينَ رأينا الدُّخان، فكذلك لم نَرَ هذه النار حين شاهدْنا الرماد.

وكذلك نُلفي هذه العبارةَ العربية القديمة الشهيرة (كثير الرماد) تتحول من البعد المُعْجمي القاصر أولاً، كما تتحول من الحقل البلاغي " العاجز ، إلى الحقل السيمائي ممثلاً في القرينة القائمة على ضرورة وجودِ العلية بين شيئين اثنين : أحَدُهِما حاضر وهو المعْلول، وأحدهما الآخر ، غائبٌ وهو العِلة.

وان " إطلاق الشيخ الجرجاني على مثل هذه العبارة مصطلح " الكناية" لا يستطيع أن يغير من سيمائيتها شيئاً ؛ فإن كثيرا من أمثالها ينصرف ، أو كان ينصرف، إلى المفهوم البلاغي " البسيط مثل مفهوم " العُدول " ، الذي يتحول على عهدنا هذا إلى المفهوم السيمائي الشاسع المناكب وهو الانزياح الذي ليس في بعض حقيقته إلا " عُدولَ " البلاغيين.

لكن الذي يعنينا في التفاتة عبد القاهر الذكية إنما هو التفطنُ المبكرُ إلى الدلالة الإيحائية ، لعبارة " كثير الرماد " ، وأن المتكلم إنما كان يريد " إثبات معنىً من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ؛ فيومي ء به إليه، ويجعله دليلا عليه " (٣٣). أي أنها لاتعني ظاهرَ الصياغة المطروحة للمتلقي ، وإنما تعني مضطربًا شاسعاً من القيم الدلالية القائمة على الإيحائية (Connotation).

أما سيبويه فقد كان باكر الخوض في الحقل السيمائي بذَهابه إلى أن النسْجَ اللغوي قد يكون مستقيما حسناً ، وقد يكون مُحالاً (أتيتك غداً ، وسآتيك أمس) ، وقد يكون مستقيما قبيحاً ؛ كما قد يكون مستقيما كذبا كقولك : حملتُ الجَبَلَ ، وشربت ماء البحر [٣٥]. فليس مثل هذا الحديث عن النسْج الأسلوبي إلا حديثاً مبكراً عن السيمائيات الأدبيةالقائمة على الإنزياح الأسلوبي حيث إن المستقيم الكَذِبَ ليس إلا توتيراً للغة وتَزْييحاً لنسجها. فإنما المدار يكون على التوليد في الخيال بحث تنتقل العَلاقة من المألوف المبتذَل إلى اللامألوف المتَوتر . أرأيت أن حَمْلَ الجبل لايندرج ، في الحقيقة ، ضمن الكذب مثل قوله : أتيتُك غداً ، وسأتيك أمس . [٣٦]، ذلك بأن احتمَالَ جبلٍ من الأجبال إنما هو مستحيلٌ من المستحيلات أصْلاً ، حيث إن المكذوبَ من الكلام هوكل ما أحْتَملَ الصدْق والكذب ، أو هو كل مايندرج في إطار الواقعيات مثل قولنا : " سَافرْتُ إلى بلاد الصين " فمثل هذا السفر غير ممتنع التحقيق ، وذكر الحدَث هنا لا يفتقر إلا إلى معرفة سيرة القائل ليتأكد صدْقه بالواقع ؛ على حين أن قول قائل : " حملت جبلا" يندرج ضمن الكذب الصّراح ، بالمفهوم الأخلاقي الضيق ، علي حين أنه ينضوي تحت ظِلال الخيال المُجنح بالمفهوم الأدبي السمْح . إذ احتمالُ هذا الجبل قد يكونَ مُمْكناً إذا شحَنا مَعْنم " الجبل "" بدلالة لغَوية جديدة كأن يكون عالماً متبحراً فيغتدي كناية عن الامتلاء بالمعرفة، والازْدخار بالثقافة ،والاحتفال بالعلم . وقد يكون هذا الثقل من باب التجميل والتحسين ، كما أومأنا إلى ذلك ، كما قد ينصرف، تبعا للسياق الوارد فيه ، إلى الشخص الثقيلِ الدمِ ، البليدِ الطبع...

إن خروج النسج عما ألفَ المتعاملون مع اللغة هو ما يطلق عليه اليوم. الانزياح بصرف النظر عن صدقه أو كذبه . أرأيت أن الثلج لايوصف بالسَّواد أبداً ، كما أن الليل لا يوصف ، على الحقيقة ،

بالبياض ، أيضاً ، أبداً ، لكنا نقول ، من الوجهة الانزياحية « ليلة بيضاء » إذا خَلَتْ من الكَرى و ثلْج أسود " إذا قصَدْنا إلى معنى معين من وراء السواد مثل قولنا أيضاً : " رغيف مر" والحال أن هذا الرغيف معجون من دقيق القمح أوالشعير أو الذرة ، وإذن فليس هو مُراً على الحقيقة ، وانما قُصدَ فيه إلى علاقة الكدح أو الذُلْ أو الشظف في الحصول عليه ، فانتقلت المَرارةُ إليه من هذه الوجوه الخارجية وليس من باب ما فيه أصلا.

وواضح أننا نريد أن نتوسع في مفهوم " الانزياح " فنُلحِقَه ، في بعض الأطواره بما يُسَمى ، في البلاغة ، بالمجاز العقلي ، أو حتى المرسل منه . لكن تحليلنا له ، يختلف عن إجراءات البلاغيين تبَعاَ لما نود أن نَشْحَنَهُ به من دلالة أسلوبية جديدة . إذْ لا ينبغي أن ينصرف أمرُ هذا الانزياح الذي هو ابنُ السيمائية إلى التشكيل النسجي وحده (مثل قوله تعالى : إياكَ نعبُد " و " فإما مَنا بَعْدُ وإما فداءً "....) وما يجب أن يَنْصَرِفَ ، في تصورنا نحن على الأقل ، إلى تشكيل المعنى بإخراج النسْج الأسلوبي من الابتذالية والتقريرية الرتيبتَيْن إلى تَشْكِيلٍ متوترٍ جديد.

إن أمثلةَ سيبويه ، وإن كنا اعترضنا على أحَدِها بأنهُ كان يجب أن يُدْرَجَ ضمن الكلام المُحال ، لاضِمْنَ الكلام المكذوب ، فإننا نعدّها مظهراً مبكراً للنحو السيمائي الذي لا يراعي مجرد الرفع والنصب والجر والجزم ، ولامجرد الضم والفتح والكسر والسكون ، وانما يذهب إلى أبعد من ذلك، كما يذهب إلى بعض ذلك ابن جنّي نفسُه في ذكْرِهِ القَصْدَ من تأليف كتابه " الخصائص " : وإنما هذا الكتابُ مَبْني على إثارة معادن المعاني ، وتقرير حال الأوضاع والمبادى ، وكيف سرَتْ أحكامُها في الأحناء والحَواشي (٣٨) .

وقد كان ابن جني ذهب إلى جواز الكلام الذي لايجوز نحْوياً إذا دَلْ عليه سياقٌ ما ، لأن العرب كانت تتوسع في صرْف الكلام ، ونسْج القول وزخْرفته ، فتعبر بالماضي في الدعاء ، مثلا، وهي إنما تريد المستقبَلَ على أساس تحقق وقوعه ، وثبات حدوثه كقولهم:

- أيَّدَكَ الله ، وعافاك الله ! (٣٩) .

ومنه قوله تعالى أيضاً : (إنَّا فتحْنا لك فتْحاً مبينا)(٤٠) حيث إنما جِي بفعل " فتَحْنا " «على لفظ الماضي على عادة رب العزة في أخباره ، لأنها في تحققها وتبقنها بمنزلة الكائنة الموْجودة . وفي ذلك من الفخامة والدلالاة على علو شأن المخبَرِ عنه ما لايخفى (٤١).

ومثل هذا الكلام يندرج ، في الحقيقة ، من الوجهة النظرية ، ضمن ما كان يراه سيبوية من الكلام المُحال ؛ إذْ كان النحوُ في تصوّره النظري الصارم يرفض أن ينقلب الحدَثُ من الماضَوِيَّة إلى المستقبلية ، أوالعكس؛ فيكون قولهم :

- أيّدكَ الله !

من الوجهة النحوية فاسدٌ ومُحال ، إذْ كان الدعاء بالتأييد، هنا، منصرفاً ، حتما ، إلى الماضي ، والدعاء للمتلقي في حالٍ من ماضيه أمرٌ لا معنى له ! لكن النحاة أنفسهم ، في الحقيقة ، استطاعوا التفطن إلى ذلك فاستحالوا ببعض تأملاتهم إلى سيمائيين بذهابهم إلى أن السِياق الدلالي لا يقتضي الدعاءَ للشخص المخاطب في الماضي ، وإنما اتخذ هذا الماضي شكلاً دعائيا تَفَاؤلاً بتحقق وقوعه (٤٢) .

وعلى أننا ألفينا ابن جني يعترض على سيبويه ، ضِمْناً ، ويرفض مقولته النحوية الشهيرة التي صدر بها بعضَ كتابه والتي كنا عرَضْنا لها في بعض هذا البحث (٤٣) ، والتي كانت تقوم على الذّهاب إلى فساد نحو قول القائل:

- أتيتك غَداً ، وسأتيكَ أمْس

فقد ذكر الشيخ أن مثل :

- قمت غداً ، وسأقوم أمس .

تعبير محال ناسِجاً على ملاحظات سيبويه النحوية إلا أنه تداركَ ذلك برصانة عقله المعهودة فيه فقال : « إلا أنه لو دل دليل من لفظ ، أو حال ، لجاز نحو ذلك » (٤٤) .

ويعني ذلك أن ابن جنى التفت هنا التفاته سيمائية مبكرة حين أقر الذي كان عده سيبويه محالا (٤٥). وإنما أجازه ابن جني ، إذا دل عليه دليل من لفظ ، أو حال ، أي إذا اقتضى السِياقُ أن يقرن القيام في الماضي بالمستقبل في الوقت ذاته ، ويقرن القيام المستقبلي بالماضي في الزمن نفسه مثل قول القائل :

- كنت سأقول الليلَ في ذلك الشهر ..

لأن الذي محضَ القيام المستقبلي من مُسْتَقَبليته في الزمن الماضي إنما هو اقترانه بـ " كنت " الذي حوله من المستقبل الصراح إلى الماضي المحْض. ويعني بعضُ هذا ، تارةً أخرى ، أن ابن جني كان يجيز ، سيمائيا ، نحو قول القائل : الثلج أسوْد " الذي هو تعبير فاسدٌ بين الفَساد على ظاهر الدلالة المعجمية وتعبير سليم على تأويل القَراءة الانزياحية .

إحالات

(١) أبو عثمان الجاحظ ، البيان والتبين ، ١/٩٢.

(2) J.Martimet, CLEF POUR LH SEMiologie. , P . 54 et suiev.

(٣) - الجوهري ، الصحاح (وسم).

(٤) - م . س. (علم).

(٥) د. حنون مبارك ، دروس في السميائيات ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧.

(٦) نشرت هذه الترجمة بكتاب " علامات " ، جدة ، ع . ٤ . ١٩٩٢.

(٧) م . س .

(8) Jean Dubois et autres , dictionnaire de linguistique (signe).

(9) Ducrot et todorov , dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P. 132-133.

(10) Graimas et CourtEés, Sémiotique (signe) , P. 349.

(11) P. Ricocur , Signe etsens, in Encyclopeedia universa - lis , t. 16, P 882.

(12) Greimas et Courtés , op.cit., sémiosis , P 339.

(13) ID. P.350.

(١٤) الجوهري ، م .م . س (سوم) ؛ واين منظور ، لسان العرب (سوم).

(15) Paul Ricocur , Op-cit.

(16) Michel Arrivé in Sémiotique - l'Ecole de Paris, P. 133.

(17) Julia Kristeva, in Encyclopaedia universalis,t . 16, P.703.

(18) Greimas , Le Monde, paris, du 7 juin 1974. in semiotique L'École de paris, P. 128.

(19) Id.

(20) Id ., P. 132.

(21) Id., P. 133.

(22) J. Kristeva , op.cit.

(23) ID.

(24) Greimas et courtes, op. cit. P.P. 335 -336.

(25) ID .

(26) Cf. Langages , Larousse, paris n . 58, o Juin 1980.

(27) Greimas , Le Monde du 7 juin 1994.

(٢٨) معجب سعيد الزهراني ، في المقاربة السيميائية ، في " علامات" ، ج.٢ ، م ١٠ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٩١ (ص . ١٤٦-١٤٧).وعبد الملك مرتاض ، الأصول السميائية في فكر شارل بيرس ، م . س. ، ج ٤ ، م . ١ ، ١٩٩٢(ص١٤٠ - ١٧٣).

(٢٩) أبو عثمان الجاحظ ، م . م ، س. ، ١/ ٩٠.

(٣٠) .م .س . ١/ ٩١.

(٣١) . م .س . ، ١/ ٩٢.

(٣٢) . عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ٥٢ . (تصحيح وتعليق ، محمد عبده ، ورشيد رضا ،) دار المنار بمصر ، ١٣٦٦، ط . ٣ .

(٣٣) . م . س .

(٣٤) . م . س . ، ص . ٥٦.

(٣٥) ، سيبويه ، الكتاب ، ١ / ٧ ، تصحيح المستشرق هرتويغ درينرغ ، طبع في باريس ، ١٨٨١ .

(٣٦) . م . س. ، وابن جني ، الخصائص ، ٣ ، ٣٣٠ - ٣٣٣.

(٣٧) . م . س.

(٣٨) . م . س . ١/ ٣٢.

(٣٩) . م .س . ، ٣/ ٣٣٢ .

(٤٠) سورة الفتح ، الآية ١.

(٤١) الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل / ٣٣٢، دار الكتاب العربي ، بيروت (١٩٤٧ - مصور) .

(٤٢) ابن جني ، م .م . س)

(٤٣) ذكر ذلك في الإحالة رقم ٤.

(٤٤) ابن جني . م . م .س . ، ٣, ٣٣٣.

(٤٥) سيبويه ، م . م . س.

اللسانيات وجديد سوسير

خالد محمود جمعة

مقدمة:

بعد أن وصلت الدراسات اللغوية المعاصرة إلى ما وصلت إليه الآن يقف الباحث أمام فرديناند دو سوسيور الذي يتردد اسمه في كل مدرسة لغوية ، ويلحظ أثره في كل إتجاه أو مذهب لساني.

والحرص على إدراك الإنجاز الفكري لهذا العالم في هذا الحقل المعرفي الواسع ، وتقديم صورة دقيقة عنه هما اللذان أكسبا السؤال عن جديده أهمية ، وقد يتساءل دارس اللغة العربية بعد قراءة العنوان السابق قائلا : أليس في الدراسات اللغوية الخاصة بلغتنا علمٌ لغوي عربي يستحق أن يفرد ببحث يبين مناحي منهجه ، وسبل تقصّيه للعربية؟

بلى إن هذا الاستفسار يبدو سليماً للوهلة الأولى ، ولكن العودة البسيطة إلى كتب التراث اللغوي وما يتصل بها من دراسة متأخرة تضع الباحث أمام حقيقتين هما :

١ - أن الدراسة اللغوية التي عُني بها العلم المذكور لا تختصُّ بلغة محدّدة بل تبحث في اللغة الإنسانية (الظاهرة) وما يتصل بها من كفاءة لغوية وسبل تواصل.

٢ - وأن الدراسة اللغوية في التراث العربي خاصة بالعربية وبالإضافة إلى ما ذكر ثمة حقيقة أخرى لابد من الإشارة إليها هي : أن المباحث الصرفية والنحوية والمعجمية في اللغة العربية قد لقيت عناية كبيرة درساً وتحليلاً وتعليقاً .

ومن هنا جاءت الحاجة إلى هذا البحث ، لأن الغاية هي تعرّف المنهجية التي سلكها هذا العالم السويسري في نظرته إلى اللغة ، فضلاً عن التعريف بطريقة فهمه لها، لذا لابد من وقفة متأنية عنده هدفها التقصّي والاطلاع على مذهب بل وقل مذاهب لسانية جديدة.

وتسهيلاً لعرض الموضوع سنقف عند بعض النقاط الرئيسية التي استرعت اهتمام باحثنا :

أولا - البحث اللغوي وسوسيور :

تتسم الدراسة اللغوية المعاصرة بالدقة على الرغم من اختلاف مدارسها واتجاهاتها التي ظهرت نتيجة تباين النظريات والأهداف المنشودة، وهذه الدقة هي وليدة العمل المنظم والمبرمج برمجةً واضحة .

والتنظيم المنهجي المعروف في اللسانيات الحديثة اليوم الذي أدى إلى تلك الدقة في دراسة المستويات المتعددة للغة يقرن باسم فرديناند دوسوسيور على الرغم من أن (Husserl) قد مهّد له قبله ، من حيث تحليل البعد الفلسفي لمفهوم الإشارة ، واستبعاد علم النفس عن هذا التحليل.

ويضاف إلى هذا أن (Druckheim) كان قد مهّد لهذا التنظيم اجتماعياً حين عدّ هذا المستوى مجالاً حقيقياً للغة لأنها وسيلة تواصل بين أشخاص ينتمون إلى جماعة محددة .

وعلى الرغم من هذا فإن أفكار سوسيور اللسانية لن تكون واضحة وضوحاً تاماً إلا عند الوقوف أمام أبرز اهتماماته التي ركزت تركيزاً مبدئياً على تجاوز المذهب اللغوي للنحويين الجدد ، وتجاوز أتباع تلك المدرسة ومن اعتقدوا أيضاً بأنهم قطعوا أشواطاً في التخلي عن أفكارها .

ومن هنا نخلص إلى القول : إن الجهود اللغوية غدت مح سوسيور أكثر وضوحاً لأنها اهتمت بـ:

أ - عد اللغة (أي لغة) نظاماً ذاطبيعة خاصة.

ب - عدم جعل اللغة مجرد شكل فقط.

جـ - عدم صهرها في ظواهر خارجية غير لغوية [٢].

ومما لاشك فيه أن أفكاره وتوجهاته في هذا الباب قد جاءت في محاضراته اللغوية التي ألقاها في جنيف منذ عام ١٩٠٦، وتولى تلميذاه «بالي وسيشيه » أمر نشرها عام ١٩١٦ بعد مماته تحت عنوان «محاضرات في اللسانيات العامة » معتمدين في ذلك على مادوناه في أثناء التلمذة عليه.

ومن الطبيعي جداً لعمل فكريّ شهدَ النورَ بهذه الصورة ،واعتُبِرَ اللبنة الأولى للأعمال اللسانية القابلة ، ألا تكونَ الآراءُ موحدةً حوله ، فثمة مصدّقٌ ، ومشكّكٌ ، ورافضٌ ، ويأتي من يتخذ موقف الشك من صحة تلك الآراء من حيث عائديتها الحقيقية إلى سوسيور، فيراها مسندة إليه ، ويسعى إلى التأكد منها، والتحقق والتمحيص فيها .

ولهذا فإن طريقة ظهور أفكار سوسيور في محاضراته أدّت إلى وجود مسوّغات للتأويلات الكثيرة ، والمجادلات الحادة التي جرت حولها [٣].

ومما لا شكّ فيه أن ذكر هذا العالم في هذا الموضع من تطور اللسانيات لا يعني مجرّد الإشارة التاريخية إليه بل لأن له علاقةً خاصةً بـ:

أ - تطور المنهجية اللسانية .

ب - وصياغة النماذج والطرق .

أما الأسباب التي أدت إلى تأخر دائرة تأثيره فهي :

١- كون كتابه غير معروف في البداية من جهة .

٢ - واستمرارية سيادة مذهب النحويين الجدد في الأبحاث التطبيقية حتى مطلع القرن العشرين من جهة ثانية .

وعلى الرغم من أن سوسيور نفسه قد مهّد لأفكاره الخاصة في محاضراته ، ووجد بداية من اهتم بها ، وغذّاها ، إلا أن تلك الأفكار لم تعرف طريقها السليم إلا بعد أن سقطت قيود مذهب النحويين الجدد بعد الحرب العالمية الثانية خاصة حين وجدت مناخها المناسب في التيارات اللسانية الجديدة التي أسِّست تأسيساً مبدئياً ، وارتكزت ارتكازاً رئيسياً على قاعدة وضعها سوسيور نفسه.

فعلى سبيل المثال لا الحصر يلاحظ أن ألمانيا قد شهدت تحفظاً ملموساً مقابل توجهاته التي نادى بها ، وكان السبب في هذا هو :

أ - الاصرار في الإبقاء على أعراف النحويين الجدد من جهة.

ب - والحصار الشديد والعزل الكبير اللذان كانا سائدين على الحركة العلمية في هذا البلد خلال الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى

وكان من أهم مظاهر هذا التقوقع العلمي للجهود الألمانية في هذا الميدان عدم ترجمة مباحث سوسيور إلى الألمانية إلا في سنة ١٩٣١ ، وانتقاد علماء اللغة الألمان لسوسيور ومباحثه.

بيد أن أفكار سوسيور شقت طريقها إلى ألمانيا بعد الحرب ، وصارت قاعدة بنيت عليها الأعمال اللسانية الألمانية ولا سيما بعد الخمسينات.

ثانيا - نظامية اللغة :

إن الأساس الذي اعتمد عليه سوسيور في بناء هذه الفكرة هو انتقاده للثوابت التي ظهرت لدى النحويين الجدد من حيث إيلاؤهم الأهمية الكبرى في التحليل اللغوى لـ :

١ - المستوى التعبيري للغة .

٢ - والمستوى التأريخي من حيث البحث في أصل اللغة وفكرتها الوضعية .

ومع هذا فإن الثوابت التي علقت عليها لم تجعل اللغة عنده مجرد لغة ، لها وظيفة تعبيرية - تواصلية بين أفراد الجماعة اللغوية الواحدة ، بل دفعته إلي عدها نظاماً قائماً بذاته ، أكّده في توجهاته جميعاً ، وعنى به عناية واضحة ، فانطلق منه إلى دراسة تلك الوسيلة التي تشكل - من وجهة نظره - نظام إشارات (٤) ، إشارات لاتفتقر إلا إلى التنظيم والتبويب فقط (٥).

ومن الممكن دراسة هذا النظام من دون حاجة إلى معالجة الظواهر الخارجية - الاجتماعية والتاريخية التي تؤثر في اللغة تأثيراً يترجح في قوته ترجحاً نسبياً يحسب المذهب العلمي للباحث وطريقته ومذهبه .

ولهذاكان موقفه من المؤثرات الخارجية في اللغة واضحا ، وهذا الموقف يبرز في قوله : "من الخطأ الزعم بأن البنية الداخلية للغة لاتفهم من غير فهم المظاهر الخارجية " (٦) فسّمى نظام اللغة بـ (LANGUE) تمييزاً له من الكلام (PAROLE)، لأن النظام اللغوي والكلام يشكلان لديه الكلام البشري (LANGUAGE)(٧).

وانطلاقاً من المصطلحين الأوليين يسّمي (LANGUAGE) بالكفاءة اللغوية البشرية العامة التي لاتقتصر على لغة معينة دون سواها ، ويسمى (LANGUE بالشكل النظامي الاجتماعي للغة محددة ، أما

(PARLOE) فيعده تنشيطاً للنظام اللغوي من خلال الأداء ؛ أي الاستعمال الفعلي للغة سواء في الكلام أو الكتابة .

وقد صار لفصله بين اللغة المنظمة والكلام الآني المؤدّي حقيقة أهمية خاصة لما أراد به من تمييز ما هو فردي مما هو جماعي، والجوهري مما يحدث مصادفة ، فاللغة ظاهرة اجتماعية موجودة في جماعة لغوية ما ، أما الكلام فهو الأداء الفردي لتلك الظاهرة وفق المقتضى الذي يكون فيه.

فوجود اللغة إذاً شرط أساسي للكلام ، ولولا هذا النظام لما تمكّن أبناء الجماعة الفردية أن يتحدثوا ، ويتخذوا اللغة وسيلة للتواصل، وعلاوة على هذا فإن دراسة اللغة وتحليلها لا يتمان إلا من خلال الاعتماد على التعابير المحققة « الكلام » لأن التعابير المؤداة تكوّن القاعدة التحتية للنظام اللغوي ، فتدرس حالاتها ، وتوازن ، ومن ثَمَّ يتم التوصل إلى المعايير والأسس الناظمة للنظام اللغوي.

وبناء على هذا يفصل سوسيور بين اللسانيات الداخلية واللسانيات الخارجية (٨)، ويبين من خلال موازنة اللغة مع لعبة الشطرنج : أن الداخلي هو كل ما يخص النظام وقواعد اللعب ، أما الخارجي - وانطلاقاً من الجوهر من غير اكتراث بسواه - فهو أي شيء آخر يقبل الموازنة من المظهر الخارجي لأشكال أحجار الشطرنج (٩) .

فأحجار الشطرنج هذه قد تكون مختلفة اختلافاً كلياً من حيث مظهرها الخارجي شريطة أن يكون اللاعبون متفقين حوله ، وملتزمين بالقواعد الداخلية للعب.

إن موازنة سوسيور اللغة مع لعبة الشطرنج توصل إلى مقولته المشهورة التي رأى فيها : " أن الموضوع الوحيد للسانيات هو اللغة مدروسة بذاتها دراسة مبدئية " (١٠) .

فاللغة إذاً هي أساس الدراسة وغايتهُا ، لأن النظام اللغوي - نظام أي لغة كما يرى - موجود مفصولاً عن الأفراد الذين يؤدون حتى لآن هذا النظام من خلال استعمال هذه اللغة ، ومن هنا تلاحظ العلاقة الحدلية المتبادلة بين اللغة والكلام من حيث الواقع والاحتمال (اللغة كواقع قائم ، والكلام كأداء محتمل بحسب السياق) [١١] .

ثالثاً - التزامنية والتعاقبية:

إن كل ما يخص نظامية اللغة في أفكار سوسيور يستدعي الفصل بين الدراسة التزامنية والدراسة التعاقبية ، لأن التزامني هو كل مالرتبط بالجانب السكوني للمستوى المدروس ، أما التعاقبي فهو كل ما تعلّق بالتطورات التي مرّ أو يمرُّ بها المستوى المعالج.

ومن هنا لابد للدراسة التزامنية من التركيز على تمييز :

أ - حالة اللغة في مرحلة زمنية محددة.

ب - أو مرحلة من مراحل تطورها [١٢] .

وعلى الرغم من كون المفهومين السابقين معروفين قبله ، ووقوف اللغوي الألماني « ديترش» وقفة متأنية عندهما [١٣] إلا أن صاحبنا - سوسيور- جعلهما من الركائز الأولية في الدراسة اللسانية [١٤] ، وعدهما من الأسس الأولية التي لابد لأي لغوي من التزود بهما ، عندما يعالج ظاهرة ما من الظواهر اللغوية انطلاقا من الهدف الذي يرمي الوصول إليه.

إنه نظر إليهما نظرة خاصة فلم يجعلهما متراومين مع ما يسمّى بـ« تاريخي - وصفي » لأن التاريخية في اللسانيات - كما يرى - لاتعني على الإطلاق شيئاً ثابتا [١٥]ينبغي أن يدرس تطوره ، لأن التزامنية الحقيقية تتضمن تغييرات وحركات [١٦] .

وبناء على هذا فإن اللسانيات التزامنية واللسانيات التعاقبية تتقابلان لديه ، وتقابلهما هذا ليس بالإمكان نكرانه أو نقضه[١٧]، لأن المسألة الرئيسة هنا تتمحور حول التعاكس بين:

أ - إتجاه البحث التزامني الذي يتمم اتجاهات البحوث القديمة بما يقدمه من نتائج من ناحية.

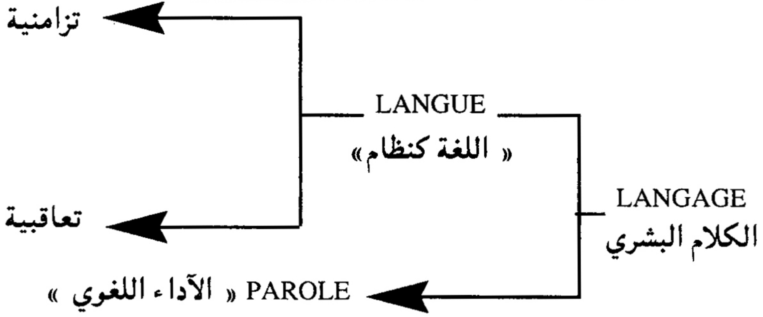
ب - واتجاه البحث التعاقبي - من ناحية أخرى - كما كان معروفاً في علم اللغة الألماني حتى تلك المرحلة [١٨] .

ومع هذا فإن اللغوي الألماني « ڤارتبورخ » انتقد هذا التقابل الميتافيزيقي غير الجدلي بين إتجاهات البحث الذي نادى به سوسيور ولم يكتف بهذا بل تجاوزه أيضاً [١٩].

وعلى الرغم من الارتباط الوثيق بين التزامنية والتعاقبية تشكل التزامنية قيمة موضعية في التسلسل التعاقبي- الزمني من جهة، أما التعاقبية فإنها تشكل مجموعة التزامنيات الخاصة بالدراسة من جهة أخرى [٢٠] .

وهذا يعني أن نتائج البحث التزامني تكوّن جانباً من جوانب المستوى المدروس في مرحلة محدّدة ، ونتائج المراحل المتعددة تكوّن الدراسة التعاقبية لأن الغاية منها هي التتبع المرحلي - التطوري للغة أو المستوى منها في مراحل متلاحقة .

لم يقف فرديناند دو سوسيور عند هذا المستوى العام من تقسيم الدراسة إلى تزامنية وتعاقبية بل ابتكر تقابلاً تعاكسياً اتجه فيه إلى تقسيم وحدة الموضوع - وهذا ماكان يشغله باستمرار[٢١] فبعد التمييز الأول بين اللغة والكلام ظهر لديه تفريق آخر بدت فيه اللغة كما هي موضحة في الشكل الآتي [٢٢].



لم يجر سوسيور هذا التقسيم على هواه ، بل نظمه وفق طريقة محددة جعل فيها التزامنية تأتي فوق التعاقبية - كما هو في الشكل - لأسباب منها :

١ - فبدلاً من أن تعد الدراسة اللغوية المعاصرة اللغة كلاً متكاملا ونظاماً قائماً بذاته[٢٣] تركز على التعاقبية تركيزاً مميزاً مقسِّمة اللغة بهذا إلى مستويات وجزئيات مع أخذ التبدلات التي تطرأ عليها بعين النظر .

٢ - جعل اللغة الحقيقية هي اللغة الفعلية الوحيدة التي تخص الجماعة اللغوية الناطقة بها .

٣ - عجز الباحث اللغوي اليوم عن الاستمرار في رصد اللغة نفسها انطلاقاً من الزاوية التعاقبية .

٤ - واعتماداً على السبب الثالث لابد من النظر إلى اللغة على أنها مجموعة من الأحداث المتكونة في مراحل متعاقبة [٢٤]، والوقوف عند كل واحدة منها وقفة متأنية .

هذه الأسباب جميعاً هي التي سوّغت البحث اللغوي التزامني اعتماداً على خاصة « نظامية اللغة » وقدّمته على البحث التعاقبي الذي يقسم اللغة إلى وقائع ومراحل مستقلة ، وهذا الفصل هو ما أدى إلى ما يعرف بالتشعيب في علم اللسانيات [٢٥].

فبعد أن كان شرح التطور اللغوي هو الوحيد الذي يُعَدُّ علمياً ، أصبح البحث في وصف حالات اللغة في كل مرحلة من مراحلها علمياً أيضاً .

وعلى الرغم من أن السكون (Statik) والحركة (Dynamik) يأتيان في تقابل ميتافيزيقي ، غير جدلي وغير ثابت (٢٦) ، إلا أن كل دراسة تاريخية أصيلة - وهذا هو المتبقي من تصوّر سوسيور - لايمكن القيام بها إلا من خلال الاستناد إلي وصف تزامني للنظام ، لأن العلاقات الداخلية بين العناصر والبنى الكلية لا تتضح إلا من خلال هذا الوصف (٢٧) .

رابعاً - ثنائية الإشارة :

إن تأمل هذه الفكرة لدى سوسيور وتحليلها يبينان أن الموضوع الرئيسي في النظام اللغوي - الذي عدَّه نوعاً من « نظام إشارات» يتمحور مبدئياً حول الربط بين المضمون والصيغة الصوتية أي « بين الدلالة والشكل » فعلى خلاف مفهوم الإشارة وحيدة الجانب الملحوظة في الحديث عن إشارات المرور في الحياة اليومية فإن الإشارة اللغوية المستعملة في سياق نصي أو كلامي تعني - كما يرى سوسيور - الربط بين:

١ً - دال ومدلول.

٢ً - صيغة صوتية ودلالة .

٣ً رامز ومرموز إليه .

٤ً - إشارة ومضمون .

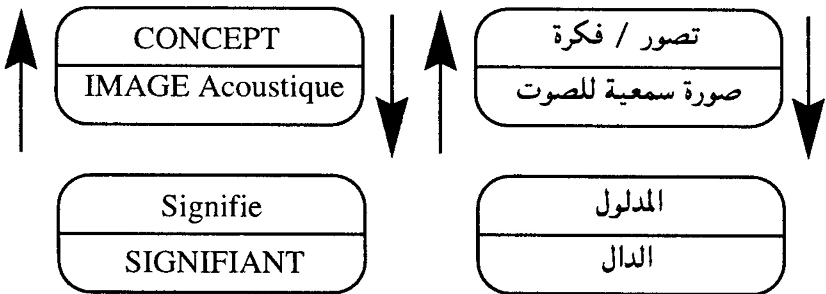
وكلا هذين الجانبين يشكلان كُلاً متكاملاً ، فلا يقبلان الفصل ويشبهان بذلك وجهي ورقة واحدة ، لما بينهما من علاقة متلازمة ،

فالفكرة هي الوجه الأمامي ، أما الصوت أو الشكل أو الرمز فهو الوجه الآخر ، ولايمكن فصل الطرف الأمامي من غير فصل للطرف الآخر(٢٨) .

فارتباطهما إذاً تلازمي غير قابل للانقسام إلى درجة يشكل فيها الفكر والأصوات ترابطاً لايستكمل هيكله المنظم من غير اشتراك الطرفين معاً في بناء الإشارة اللغوية أو صياغتها ومن هنا يقول سوسيور : " لاشيء يحدّد قبل أن تظهر اللغة " (٢٩) لأن الفكرة تظل مجرد فكرة إلى أن تجد القالب اللغوي الذي تنقل من خلاله ، فتشكل معه تلك الصورة المترابطة التي سبقت الإشارة إليها .

« فلا تتكون اللغة إذاً إلا من المتنوعات الصوتية والفكرية المستمدة من النظام نفسه ولا تتضمن الأفكار والأصوات التي قد تسبق النظام اللغوي في وجودها » (٣٠) .

لم يكتف سوسيور بالحديث النظري عمّا بين الفكرة والإشارة من ترابط بل يسمى هذا الترابط كلية ثنائية تخص الرمز اللغوي موضحاً إياه بالرسم البياني الآتي :(٣١).



وخلافاً لوجهة النظر التي لاتجد الصورة السمعية إلا في الإشارة وحيدة الجانب واستناداً إلى علاقة الدال بالمدلول فإن كل إشارة لغوية في نظر سوسيور تشكل :

أ - ربطاً بين الفكرة والصورة السمعية للصوت .

ب - شيئاً ذا وجهين يتكون من ربط جزأيه وتلازمهما.

وبناء عليه لا تستند الإشارة استناداً مباشراً إلى شيء مافي العالم الخارجي له علاقة باللغة بل إنها تشكل بُعْداً لغوياً داخلياً في النظام اللغوي المتخذ موضوعاً للدارسة ، ومن هنا فإن الإشارة اللغوية لا تجمع في ذاتها اسماً وشيئاً بل تتضمن فكرة وصورة صوتية " (٣٢) .

ولا يقر سوسيور الفكرة التي ترى أن اللغة ليست سوى اصطلاح للأشياء ، لأن المشار إليه يرجع في حقيقة الأمر إلى اللغة ، ولكنه يجب أن يتداخل مع الموضوع أو الشيء الموجود خارج اللغة " الشيء الحقيقي "(٣٣) .

ومن هنا فإنه يقف وقفة مطوّلة عند طبيعة العلاقة بين الاسم والمسمّى ، بين الدال والمدلول ، وبين المشير والمشار إليه ، فيبحث عن الأبعاد الخلفية لما سمّاه من تلازم بينهما فيقول :

" على الرغم من كون العلاقة الداخلية بين المشير والمشار إليه علاقة ثابتة لاتقبل الفصل إلا أن لها سماتٍ خاصة بها - يوجزها بـ:

أ - اعتباطية .

ب - وغير طبيعية (أي أن المعنى لم يوضع بشكل طبيعي لهذه الإشارة) .

جـ - وغير مسوَّغة (أي لم تذكر الأسباب التي أدت إلى تسمية الكرسي بالكرسي وليس بالمحبرة أو المسطرة علماً أن هذه رموز وإشارات تقدمها اللغة بنظامها .

د - لا توضع إلا من خلال اتفاق الجماعة اللغوية التي تتعارف عليها

تعارفاً مستمراً (مثل قولنا : شجرة ،agac , tree ,Baum , Arbre لمسمّى واحد) (٣٤) .

واعتماداً على ما ذكره بهذا الخصوص يلاحظ أن نظريته عن اعتباطية الإشارة اللغوية قد صيغت صياغة غامضة ، لأن ما أسماه بـ - اعتباطي وغير مسوّغ - لم يكن مجرد ربط عادي بين المشير والمشار إليه فقط ، بل كان أيضاً نوعاً من الربط الإلزامي بين أفراد الجماعة اللغوية ومن خلال التحليل الدقيق لمفهوم تلك العلاقة - لديه يتضح أنه يفضل الإبقاء على مصطلح - إشارة - ليكون مفهوماً عاماً يتضمن طرفي « المادة اللغوية » التي يستعملها على الرغم من أنه قد استخدم بداية مصطلحين بارزين انطلق منهما في فهمه للغة وهما :

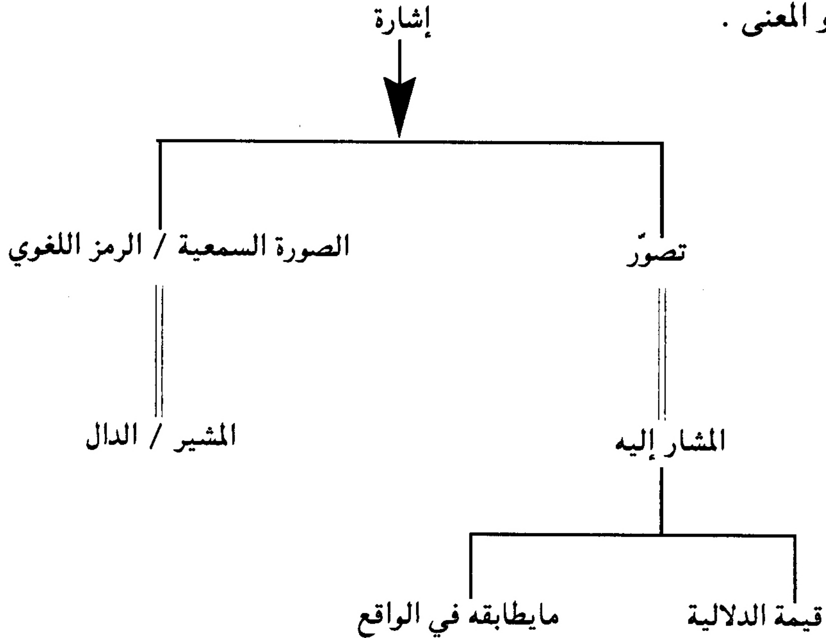
تصوّر و " صورة سمعية (image Aeoustique) ولم يلبث أن استبدلهما فيما بعد بمصطلحين أكثر وضوحاً وهما : الدال والمدلول ، ولاسيما بعد تحرره من المصطلحات ذات الأساس المنطقي والنفسي (٣٥) .

إن المقصود بالمشار إليه في النحو الدلالي - الذي أسسه اللغوي الألماني ليوفايسفيربر - ظل غير واضح وضوحاً دقيقاً في البداية لأنه كان لايزال - من وجهة نظر هذه المدرسة - قابلاً للأخذ والرد بخصوص العلاقة بين ما هو خارجي أي ماله وجود مستقل في المحيط الخارجي وبين ما هو لغوي .

ولهذا أخذت المدرسة المذكورة بهذا الأنموذج ثنائي البعد أخذاً حذراً، ثم طورته إلى أنموذج ذي ثلاثة أبعاد من خلال الاستناد إلى ما ذكره سوسيور : « يُحدَّد المدلول عن طريق قيمته الموضعية بوساطة المعنى الذي يُسنَد إليه من الواقع ، أي أنَّ هذا المدلول يُعَدُّ جزءً من نظام لغوي محدّد ، يقترن اقتراناً مباشراً بالإشارة اللغوية ، فضلاً عن كونه يشير أصلاً إلى شيء محدد ، أو فكرة مستمدة من الواقع » (٣٦) .

وفي هذا السياق يرى غيبَّر أن المدلول يُحدَّد من خلال علاقته مع العناصر الأخرى الموجودة في النظام أيضاً ، فيقترح عرض النظام الخاص بمفهوم سوسيور للمدلول على النحو الآتي (٣٧) :

إن نظرة سوسيور الثنائية للإشارة اللغوية فيها شيء من الغموض، لأنه قصد بالمشير بداية الصيغة ، أمّا المشار إليه فقد قصد به المضمون أو المعنى .



أما المعنى فقد ظهر عنده حين أدرك ما للمضون من أهمية في النحو أيضاً ، لأنَّ هذا النحو قد عُدَّ في البداية راجعاً إلى المستوى الشكلي لما فيه من مسائل تخص طبيعة التركيب ، والعلاقات القائمة بين مكوّناته ، فضلاً عن تقديم العلوم النحوية التقليدية معلومات خاصة تتصل بالنحو اتصالاً مباشراً ، لأن الحديث عن الفعل والفاعل والمفعول... يعني الحديث عن الجانب الفنيّ - الشكلي المعياري المعمول به في النظام اللغوي ، لما لهذه الصيغ من دلالات خاصة تستمد من الوظيفة المسندة إليها .

إن فصل سوسيور بين المدلول وما يطابقه في الواقع مبنى على أساس منطقي ، وهو أهم شيء قدّمه في نظريته ، لأنه عدَّ المدلول بُعْداً لغوياً مفهوماً يخزن في الدماغ البشري ويُقْرن بالإشارة مباشرة لمجرد ذكرها.

وهذا الفصل كان نتيجة مؤكده لنظرته الخاصة التي لخصّها بقوله: "إن الإشارة اللغوية لاتتضمن مسمّى واسماًبل تصوراً وصورة نُطقيَّة»[٣٨] من جهة أولى فضلاً عن كون العلاقة الملحوظة بين طرفي الإشارة علاقة اعتباطية من جهة أخرى ، هذا يعني أن صلة الرمز اللغوي مع مايطابقه في الواقع صلة اعتباطية ، لأن دراسة اللغات دراسة مقارنة تبيِّن اللغوي أن الشيء الواحد الموجود في الواقع يشار إليه برموز غير متطابقة صورة ونطقاً ، بل متباينة ومختلفة على اختلاف اللغات مثل: (OKS) و (BOF) يشيران إلى مسمّى واحد في لغتين يستخلص من هذا أن سوسيور عاد بعد تصوّره الثنائي للإشارة اللغوية إلى الشيء (CHOSE) الموجود في الواقع ، واعتمد عليه على الرغم من استبعاده عن تصوّره الأولي [٣٩].

ومن هنا يرى بروكر أن الإشارة اللغوية ثلاثية البعد لاثنائيته على الرغم من اتضاح هذا عند سوسيور نفسه [٤٠].

خامساً - اللغة نظام من الصلات الداخلية:

بما أن الإشارة اللغوية لاترجع رجوعاً مباشراً إلى شيء محدّد في العالم الخارجي ، فإن لها ميداناً خاصاً في إطار العلاقات الداخلية الخاصة بالنظام اللغوي ، وبهذا المعنى يبرز لدى سوسيور إلى جانب مفهوم التزامنية والتعاقبية مفهوم البنية الذي يمثّل الأساس الثالث الذي يعتمد عليه [٤١].

ومن ناحية أخرى وقياساً على لعبة الشطرنج المعتمدة على البناء، والعلاقة النسبية للأحجار فيما بينها لاعلى شكلها الظاهري نظر سوسيور إلى اللغة على أنها " خاصية نظامية تستند إلى مقابلة وحداتها الحقيقية " (٤٢) وعلى أنها ليست أكثر من " نظام مكوّن من مجموعة من القيم " (٤٣) نظام تستلزم عناصره بعضها ، ولا تظهر فيه قيمة العنصر وفعاليته إلا من خلال الوجود المتوازي للنعصر الآخر " (٤٤).

وبهذا تُعَدُّ القيم اللغوية في النظام عناصر ارتكاز مجردة ، يتم تحقيقها بوساطة الأصوات والدلالات ، ومن هنا فإن أيَّ عنصر في النظام اللغوي لاقيمة له إذا جاء منفرداً ، بل إن العناصر جميعها تشترط بعضها.

ويجد سوسيور في النحو " قيماً تتولّد من النظام بدلاً من التصورات الموجودة في الأصل ، وأهم ما يميّز تلك القيم بأنها تستطيع تكوين ما لا تقوى التصورات على تكوينه " (٤٥).

وهذه الصلات البنيوية تنطبق على المشير والمشار إليه على حد سواء " فكما هو الأمر في الكلمة لا تشكل المستوى الدلالي إلا من خلال علاقات هذه الكلمة واختلافاتها مع عناصر أخرى في اللغة ، والشيء نفسه يمكن قوله في مستواها المادي (٤٦).

فكل شيء يشير " إلى أنه ليس في اللغة سوى تبانيات من دون عناصر وضعية مستقلة " (٤٧)، والعناصر الوضعية لايتوصل إليها إلا من خلال الربط بين المشير والمشار إليه ، وهذا الربط " موجود شكلاً لاجوهراً " (٤٨) .

فالنظام اللغوي يتشكل من خلال إقامة علاقة بين المقابلات الصوتية والتباينات الفكرية ، فـ " بناء العلاقة بين الاختلافات الفكرية يؤدي إلى نشوء نظام من القيم ، وعلى الرغم من أن كلاً من الدال

والمدلول سلبيان ولا يتميزان إلا منفردين ، يبقى الربط بينهما حقيقة وضعية " (٤٩) .

ومن هنا تصير اللغة - كما يرى سوسيور - شبكة من الصلات الخالصة ، فهي " بناء لامادة " (٥٠) ، ويتكرر هذا الشكل من بناء العلاقات تكرراً مقصوداً لما له من أهمية كبيرة في بعض المذاهب اللسانية البنيوية .

فالعناصر اللغوية لا تُحدَّد من خلال استنادها إلى خصائص غير لغوية، ذات طبيعة نفسية أو فيزيائية بل من خلال علاقتها مع عناصر أخرى في النظام اللغوي ، وهنا تكمن الثورة على اللسانيات الكلاسية التي تتحدث عن النظرية النسبية للغة .

لم يكتف سوسيور في الغالب بموازنة الموضع النسبي للعناصر في النظام مع لعبة الشطرنج ، بل وازنه مع الاقتصاد أيضاً، لأنّ قيمة أي قطعة نقدية لا تُحدّد بمظهرها الخارجي بل بقيمتها الوضعية في نظام العملة المقصود فقط (٥٢).

سادساً - المضمون والأثر :

يُعَدُّ سوسيور المؤسس الأول لعلم اللسانيات الحديث على الرغم من تباين تأثيره لأنه :

أ - نظر إلى اللغة على أنها نظام داخلي .

ب - ولأنه أعلى من شأن التزامنية في دراسة اللغة .

ج - وقدّم تصورات جديدة تخص العلاقات الداخلية بين مكوّنات النظام(٥٣).

ونظراً لاستبعاده المعطيات الخارجية للغة عن الدراسة فقد عَدَّ اللغة

نظاماً من العلاقات الداخلية فتجاوز النحويين الجدد ، لأنه نادي ولأول مرة - متحفظاً للطريقة نفسها ضد الوضعية الشكلية ولبداهة العوامل الخارجية للغة - أن يتم الانطلاق من الكفاءة ؛ كفاءة فهم اللغة انطلاقاً منهم بالذات .

نعم إن تأثير سوسيور في الأجيال التالية ، وفي بعض معاصريه لاخلاف حوله ، على الرغم من أن الأمر لم يقف عند حدود انتقاده والإشارة إلى فصله بين :

أ - اللغة والمجتمع.

ب - التزامنية والتعاقبية.

جـ - اللغة والكلام.

د - الشكل والمضمون .

لم ينتقده لسانيو أوربا فقط بل إن بعض لسانيي روسيا قد انتقدوه في الخمسينيات أيضاً، على الرغم من أن (APRESJAN) لم يقبل هذا النقد وردّ عليه، لأن هذه التفريقات جميعها ليست في الحقيقة سوى تفريقات منهجية بالدرجة الأولى، ولا تعني أي نوع من التعاكس الجدلي في الشيء نفسه ، ولأن هذا النوع من الفصل - حتى بين الشكل والمضمون - ولأسباب منهجية ترمي إلى التمكن من الوصف الدقيق للصيغ لم يكن مشروعاً علمياً فقط بل كان ضرورياً أحياناً .

وبالمعنى نفسه يقول (ENGELS) في معرض حديثه عن العلاقة بين الأعداد في الرياضيات مخالفاً (DUHRING) بذلك : وبغية التمكن من دراسة هذه الصيغ ، وهذه الصلات خالصة لابد من فصلها فصلاً كلياً من مضمونها ، وترك المستوى الدلالي جانباً [٥٤]، كما لو كان وجوده لن يؤثر ، على الرغم من أن الأمر يبدو مختلفاً في رأي آخر:

تؤكد اللسانيات التزامنية لسوسيور بنية اللغة السكونية وشبه الرياضية تأكيداً بيّناً، وتقارن اللغة مقارنة أوليّة مع وصف حُجْرة التشريح أكثر من المقارنة مع عضوية كائن حيّ ما " [٥٥] .

ومن هنا فإن مواصلة أفكار سوسيور في النحو التوليدي والتحويلي وفي النحو الدلالي أدت إلى نقل تأكيدات البنية السكونية إلى الوظيفة الحركية .

ويضاف إلى هذا أن تشومسكي انتقد سوسيور في إطار السكونية [٥٦] : فاللغة عنده (a store-house of sings) لأن بناء الجمل من هذه الإشارات يعزى إلى خلق اعتباطي غير منظم ، يستند إلى الكلام، ولهذا فإن تشومسكي بتوجسهُ في نظريته المعاصرة عن النحو التوليدي توجهاً أقوى مما سبق إلى همبولدت [٥٧].

ومن أهم آثار سوسيور التفريق بين Langage و (Langue)، Parole وإنّهُ لأمر ثانوي

١ - فيما لو كانت الأمور المقصودة قد آصطلح عليها اصطلاحاً آخر مثل : (LANGUAGE - SPEECH)

٢ - أو فيما لو كانت مرمّرمزة بـ : موضوعات علم اللغة وعلم الكلام [٥٨] أو علم اللغة وعلم الكلام

٣- أو سمّاها بيولر بـ : الشكل اللغوي وفعل الكلام [٦٠].

٤ - أو فيما لو كان تروبتسكوي قد سمّاها بـ الشكل اللغوي وفعل الكلام [٦١] أو غير ذلك ، وإنه لمن الثانوي أيضاً .

٥ - أن ينسب التقسيم السايق : اللغة - الكلام في بعض الأحيان إلى ما قام به همبولدت من تقسيم : (ENERGEIA - ERGO) (٦٢)

٦ - أو أن يرفضه ممثلو اللسانيات النفسية استناداً إلي همبولدت في أحيان أخرى [٦٣].

والجوهري في هذا التقسيم أنه منهجي لم يكتف بافتراض مدارس متعددة في الاتجاهات اللغوية المتنوعة - مثل مدرسة CASSIRER عن اللغة ، ومدرسة ليوڤايسفيربر عنها ، ومدرسة بيولر عن الكلام - بل أدى كذلك إلى أن بيولر قد نسب علوماً متعددة إلى مستويات اللغة المختلفة ، ومن هنا تتوزع المهام فيعني :

أ - اللساني بالشكل اللغوي .

ب - وعالم النفس بالسلوك الكلامي.

جـ- وعالم الاجتماع بالنظام الإشاري [٦٤].

نعم إن تأثيرات سوسيور قد صلب عودها بعد الحرب العالمية الثانية إلى درجة شاعت فيها أفكاره على الرغم من التعديلات التي أجريت فيه قبل هذه المرحلة ، وقلّما تمكن امرؤ من الإفلات من أفكاره في هذا المناخ العلمي حتى ولو لم يكن قد قرأ أسس سوسيور اللسانية ، ومن هنا فقد أثبت (JOOS) إثباتاً اتسم بالجرأة في مجلده المجمّع (Readings in Linguistice) بعد استقراء قام به : " أن نصف اللسانيين الذين ترأسوا البنيوية واعتمدوا على سوسيور من قريب أو بعيد لم يقرؤوا كتاب " أسس سوسيور اللسانية " قراءة فعلية [٦٥].

ومما لاشك فيه أن آثاره المتميزة تتجلى تجلياً أولياً فيما يسمّى بمدرسة پراغ التي جندّت نفسها بعد أتباعه المباشرين " بالي وسيشيه وكارسيڤسكي " لخدمة مبادئه خدمة أولية وأهم ما يميز هذه المدرسة " دفاترفرديناند دو سويور " وحلقتها التي سميت بـ حلقة سوسيور ".

أما مدرسة جنيف فقد أكدت أسس سوسيور ورأت أن مهمتها

الأولى تنحصر في توضيح ما غمض في كتاب هذاالرائد وفي تفسير مصطلحاته الأساسية (٦٦) .

إن تأثير سوسيور لم يقف عند المدرستين السابقتين بل إن أفكاره لقيت مواصلة حقيقية في النحو الدلالي ، واللسانيات البنيوية ، فارتبط النحو الدلالي ارتباطاً أولياً بثنائية الإشارة ، والتفريق بين المشار إليه والشيء ، أما اللسانيات البنيوية فقد ارتبطت بتصوّر اللغة شكلاً علائقياً وشكلاً بنيوياً (٦٧) .

من كل ما سبق يلاحظ أن هذا العلم اللساني قدأثار انتباه معاصريه ، وانتباه الأجيال التي تلته من اللغويين إلى قضايا ذات أهمية كبيرة في دراسة اللغة، مما أدى إلى ظهور أفكاره مكررة عند بعضهم ناهيك عن اكتفاء الآخرين بتفسيرها ووضع أسس غايتها الانطلاق منها مع التركيز على فهم المقصود .

وعلى كل حال فإن ماتركه هذا العالم في الدراسات اللسانية من حيث ثنائياته والتفافه إلي اللغة والكلام يشبه ما قام به اسلافنا العرب مثل سيبويه والخليل والأصمعي في المراحل الأولى لدراسة اللغة وتحليلها، فما خلّفه لنا أساس يعتمد عليه فيوسّع أو يطور أو ينقد أو يتمثل.

الحواشي

(1) E. Husserl : Logische Untersuchungen , 2. Bd. 1 . Teil , Halle 1913

L. Landgerbe : Die Methode der Phaenomenologie Edmuand Husserls. in: Neue Jahrbuecher fuer Wissenschaft und Jugendbildung, 1933,5,s.385./

F. Stroh : Allgemeine Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie . in : Germanische philologie . Festschrift fuer O. Behaghel , Heidelberg 1934, S.228/

G. IPsen : Dernew Sprachbegriff . In Zeitschrift Fuer Deutschkunde , 1932, S.6

(٢) ينظر C.C. Fries : Advances in linguistics . In :Readings : In Applied English linguistics, Hrsg . V. H. B. Allen . New york 1964,S.37

من الصعب تناسب فكرة فريس عن تطور المنهجية اللسانية مع هذا التوجه في حال عده اتجاه سابير مرحلة ثالثة بعد مرحلة غريم والنحويين الجدد.

(٣) ينظر في هذا R. S.Wells: De saussure's System of linguistics In : Word,3, s.1 and : in . Readings in Linguistics . Hrsg. v. M. Joos , New uork 1963, 5.1/

R.F. Godel : F. de Saussure's theory of language . in: Current Trends in linguistics . Ed. by . T. A. Sebeok. vol. III . the Hague / Paris 1966, S H 79.

(٤) ينظر F. de Saussure : Grundfragen der allgemeinen Sprach Wissenschaf . Hrsg. v. Ch. Bally u . A. Sechehaye Berlin Leipzig 1931 , S.19

(٥) ينظر : المصدر السابق ص ٢٧.

(٦) ينظر المصدر السابق ص ٢٦.

(٧) ينظر المصدر السابق ص ١٦ : إن ما سماه سوسيور في الماضي بـ" اللغة : عُدّل اليوم في النحو التوليدي ليكون " كفاءة لغوية " وعُدّل ما سماه بـ" الكلام " ليكون الاستعمال اللغوي".

(٨) إن هذا الضرب من ردود الفعل على اللسانيات يأخذ شكل تيارات ، كتيارات الألفاظ والأشياء لـ :Maringer

(٩) ينظر : سوسيور ص ٢٧.

(١٠) ينظر : المصدر السابق ص ٢٧٩.

(١١) ينظر:W.Schmidt:Lexikalische und aktuelle Bedeutung Berlin 1963 , S. 9

(١٢) ينظر : سوسيور ص ٩٦.

(١٣) ينظر : O. Dittrich : Grundzuege der Sprachphysiologie Halle 1903, S.50

(١٤) وبغية تجنب هذه الازدواجية الدلالية اقترح : K. Ammer في كتابه : مدخل إلى علم اللغة ج١/ هالي ١٩٥٨ ص ١٩٧ ملاحظة رقم ١٧ التمييز بين تعاقبي وتزامني بوصفها سمات.

(١٥) ينظر: G. Kandler : Das Geschichtlische in der Sprachwissen schaft und seine Ergaenzungen. In: Lexis 1954, S.10.

وضع كاندرك ثمانية معان لمفهوم " تاريخي " مع نقائضها في اللسانيات - واقعي متوارث ذو قيمة ....

(١٦) ينظر:

R. Jakabson : In : Zeichen und System der Sprache Bd. 2/ Berlin 1962, S. 53

(١٧) ينظر : سوسيور ص ٩٨

(١٨) ينظر:

W. v. Wartburg : Einfuerung in die Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Halle 1943 , S . 125, 180/

(١٩) ينظر:

J . Knobloch : Wege und Ziele der indogermanischen Sprachwissenschaft, In : Lexis 2/1953, S.288

W. v. Wartburg : Das Ineinandergreifen von des kriptirer und historischer Sprachwissenschaft In: Berichte ueber Verhandlungen der sarchsischen Akadenie der Wissenschaften zu leipzig , phil

- hist. klasse 1931

إن هذا الاكتشاف لايجوز أن يؤدي إلى حل وسط ، ولهذا ينظر ما قدمه:

M.Bierwisch : Ueber die rolle der semantik beigrammatischen Beschreibungen . In: Beitrage zur sprach- wissenschaft , Valks kunde und literatur- forschung. Berlin 1965 , S.44, Aum.1

(٢٠) وينظر أيضاً :

G. F. Meier : Das zera- Problem in der linguistik Berlin 1961 , S. 83. /

H. Glinz: Ziele und Arbeitsweisen der modernen Sprachwissenschaft. In: Archiv fuer das studium der neueren sprachen und literaturin. Bd. 200 , 1963,3/ S. 177.

(٢١) ينظر:

R. Ruzicka : Struktur und Dialektik in der rustsischen Grammatik In : Zeitschrift fuer slaristik , 1959 , 4 , S.438 - 439

(٢٢) ينظر: سوسيور ص ١١٦.

(٢٣) ينظر : المصدر السابق ص ٩٧.

(٢٤) ينظر :المصدر السابق ص ١٠٧.

(٢٥) ينظر:

Ls. ieoogn : Ueber die Entzweigung der Sprachwissenschaft. In: Acta linguistica Academiae scientiarum Hungaricae, 1962, S.98

(٢٦) ينظر:

Zs. Telegdi : Bemerkungen zu einer neuer konzeption der Grammatik . In : Wissen-schaftlische Zeitschrift der Martin-luther-Universitaet Halle - wittenberg, Gesellschafts- und Sprach wissenschaft. Reihe 1963 , 1/2 , S.967

(٢٧) ينظر: R. Ruzicka : Struktur und Dialektik .... S. 439

وينظر للمؤلف نفسه : Zur situation und Aufgabenstellung der wissenschaftlischen Grammatik. In : Fremdsprachenunterricht , 1964 , 4, s.205/

H.Glinz : Ziele und Arbeitsweisen... S. 161./

S. Grosse : Methoden inhaltbezogener Sprach forschung.In: Wirkendes Wort, 1964 , 2/S.76.

(٢٨) ينظر سوسيور ص ١٣٤

(٢٩) ينظر سوسيور ص ١٣٣ .

(٣٠) ينظر سوسيور ص ١٤٣ .

(٣١) ينظر سوسير ص ١٣٦ ، ٧٨.

وينظر H. Hansen : Wege und Ziele des struktura Lismus . In : Zeitschrift Fuer Anglistik und Amerikanistik , 1958, 4 , S. 346

(٣٢) ينظر : سوسيور ص ٧٧ ، ومع هذا فإن سوسوسيور وأتباعه يرجعون أحياناً إلى الإستعمال اللغوي العامي ويساورون الإشارة مع المشير ،

وينظر في هذا أيضاً : ص ٥ R. S. Wells : De Saussure's System ....

(٣٣) ينظر سوسيور ص ٧٦ ، ومن الملاحظ أن أول شيء يرتبط بهذا التفريق هو النحو الدلالي .

وينظر أيضاً . H. Gipper : Sessel oder Stuhl ? . In : Sprache schlussel zur well Festschrift fuer L.Weisgerber. Duesseldorf 1959 , S. 271.

وللمؤلف نفسه : H. Gipper : Bausteine zur Sprachinhltfor schung, Duesseldorf 1963, S . 29.

(٣٤) ينظر : R. Jakobson : In : Zeichen und System der Sprache Bd.2 Berlin 1962, 2.51

(٣٥) ينظر : سوسيور : ص ٧٨.

(٣٦) ينظر : سوسيور : ص ١٣٧ .

(٣٧) ينظر : هانس غيبّر : أأريكة أم كرسي ؟ سبق ذكره ، ص ٢٧٢.

(٣٨) : F. de Saussure : cours de linguistique generale. Paris/ lausanne 1916, S.98, 100

(٣٩) إن هذه الفكرة وقف منها موقف المنتقد كل من :

E. Benveniste : Nature du signe linguistique : In : Acta linguistica 1, Copenhagen 1939 , S. 24, 37.

E. Lerch: Vom Wesen des sprachlichen Zeichens. In: Acta linguistica 1 , S.148 , 152.

فتصدي لهذا الانتقاد من المدرسة الشكلية :

N. Ege : Le signe linguistique est arbitraire . In : Recherches structurales. copenhagen 1939, S.14

أما : A. H. Gardiner فقد التزم بموقف سوسيور في كتابه: The theory of speech and language . Oxford

1932, S.29 . بيد أنه على خلاف سوسيور عد حينما عد الدلالة ملازمة للإشارة الإشارة مرتبطة بشئ خارج عن اللغة " Thing-meant "

(٤٠) ولهذا فقد أريد استبدال ثنائية : مشير / مشار إليه بثلاثية : حامل الدلالة / الدلالة / المشار إليه ، في الوقت الذي لا يرجع فيه المشار إليه " المضمون " إلى الإشارة بالضرورة ، أما الدلالة فهي فقط " ما يربط المشار إليه مع حامل الدلالة " .

ينظر في هذا : W. Brocker und J. Lohmaun : Vom wesen des sprachlichen Zeichens , In: Lexis , 1948 , 1,S . 24

(٤١) وأولها ما يرتبط بهذا ارتباطاً مبدئياً هو علم اللغة البنيوي ، ينظر في ذلك V.Brondal Linguistique structurale , In : Acta linguistica I/1: Kopenhagen 1939, S.6

(٤٢) ينظر سوسيور ص ١٢٧.

(٤٣) ينظر سوسيور ص ١٠٤

(٤٤) ينظر سوسيور ص ١٣٦.

٤٥) ينظر سوسيور ص ١٣٩.

(٤٦) ينظر سوسيور ص ١٤٠

(٤٧) ينظر سوسيور ص ١٤٣ .

(٤٨) ينظر سوسيور ص ١٣٣.

(٤٩) ينظر سوسيور ص ١٤٤.

(٥٠) ينظر سوسيور ص ١٤٦

(٥١) ينظر : R. Ruzicka : Ueber den Standort des strukturalismus in der modernen sprachwissenscha Ft . In : Fremd sprachenunterricht , 1963, 12 , S.634.

(٥٢) ينظر سوسيور ص ١٣٧.

(٥٣) وهذا ما يحصل تقريباً لدى ف . بروندال الذي سبقت الاشارة إليه في كتابه اللسانيات البنيوية ص ٤.

وبالمقابل فإنه من غير المناسب إطلاقاً أن يعد فرديناند دو سوسيور واللسانيات

البنيوية وليداً للنحويين الجدد .

(٥٤) ينظر : F. Engesl : Herrn Eugen Duehrings Umwaelzung der wissenschaft (.. Anti . Duehring) Berlin 1948, S.45

(٥٥) ينظر : J.R. Firth : Linguistics and the Functional point of view . In : English studies , 1934, 1, S.19

(٥٦) ينظر : N. chomsky : Forma properties of . Grammar . In : Handbook of Mathematical psychology . Vol.2 chapter 12, New york/ London 1963 . S.328.

(٥٧) وينظر قبل كل شيء : N. chomsky : Current Issues in linguistic theory .The Hague 1964 , S.17.

إن هذا الاعتماد المميز على همبولدت أخذ صورة أخرى تختلف عن تمثّله في النحو الدلالي فتشومسكي لم يتوجه إلى اللغة بوصفها فكرة عن الحياة بل على أنها صيغة إنتاج لأدوار مولدة .

(٥٨) ينظر : E. Otto : stand und Aufgaben der allgemeinen sprachwissen schaft Berlin 1954 , S . 43 .

(٥٩) ينظر : E.. Otto : Zur Grundlegung der Sprahwissenschaft . Bielefeld / Leipzig 1919, S.8

(٦٠) ينظر : K. Bueler : Das ganze der Sprachtheorie , ih-Aof bau und ihre Teile . In :Bericht ueber den 12. kongress der Deutschen Gesellschaft fuer psychologie in hamburg vom 12 - 16 - 4 . 1931 Jena 1932 , S.96

(٦١) ينظر : N . S. Trubetzkoy : Grundzuege der Phonologie Prag 1939, S.5

(٦٢) ينظر : F. N. Fink : Die Aufgabe und Gliederung der Sprachwissenschaft. Halle 1905, S.2

(٦٣) ينظر المصدر السابق ص ٩ وينظر :

O. Funke : Studien zur Geschichte der sprach philosophie . Bern 1927, 78

إن فونك ينظر إلى النظام اللغوي من الناحية النفسية على أنه خيال قد يعرض بطريقة ما وجوداً يقع خارج نطاق الأشخاص الموهوبين نفسياً . .

وينظر في هذا المجال أيضاً : G .Paetsch : Grundfragen der Sprach Theorie . . Halle 1955, S 134

وعلاة على ماذكر من مصادر في هذا المجال فإن جابيرغ عرض مناقب هذا الفصل ومثالبة عرضاً دقيقاً من خلال المقارنة الدقيقة بين مستويات الفصل في كتابه:

K . Jaberg :Sprachwissenschaftliche Forschungen und Ergebnisse . Zuerich/ Leipzig 1937 , S.130

(٦٤) ينظر : H . Arens : Sprachwissenschaft .Der Gang ihrer Ent - Wicklung von der Antike bis zur Gegenwart . Freiburg / Muenchen 1955, S . 446

كما وينظر : كارل بيولر : نظرية اللغة (سبق ذكره) ص ٩٦

(٦٥) ينظر : M. Joos : Readings in linguistics . The Deve - lopment of descriptive linguistics in America since 1925 , New york 1963 , S . 18.

(٦٦) ينظر : R . Godel : L'e´cole soussurienne de Genéve . In: Trends in European and American linguistics 1930 - 1960 , Utrecht/Antwerpen 1961, S.249.

(٦٧) ينظر : L . Hjelmslev : Structural Analysis of lang uage . In : Studia linguistica , 1947 S.73

ثبت المراجع والمصادر

(1) K. Ammer : Einfuerung in die Sprachwissenschaft , Bd 1 Halle (Saale) 1958.

(2) H . Arens : Sprachwissenschaft . Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart . Freiburg Muenchen 1955.

(3) E . Benveniste : Nature du signe linguistique . In : Acta linguistica 1/1939

(4) M. Bierwisch : Ueber die Rolle der semanrik beigrammatischen Beschreibungen In. Beitraege Zur Sprachwissen schaft , Volkskunde und literaturforschung . Berlin 1965.

(5) W . Broeker / J.lohmann : Vom Wesen des sprachlichen zeichens In : Lexis1948 / 1

(6) V . Brondal : linguistique structurale . In : deta linguistica 1939/1.

(7) K . Buehler : Das Ganze der sprachtheorie , ihr Aufbau und ihre Teile In : Bericht ueber den12 . Kongress der deutschen Gesellshaft fuer psychlolgie in Hamburg vom12 - 16.4. 1931 Jena 1932.

(8) N. Chomsky : Formal properties of Grammar . In: Handbook of Mathematical psychalogy vol . 2 . chapter 12 New york / Lonlon 1963

- Current Issues In linguistic Theory The Hague 1964.

(9) O. Dittrich : Grundzuege der Sprachphysiologie . Halle 1903

(10) N . Ege : le siyme linguistique est arbitraire . In : Recherches structurales . copenhague 1949.

(11)F . Engels : Herrn Eugen Duehring Umwaelzung der Wissensehaft (Anti - Duehring) Berlin 1948

(12) F. N . Fink : Die Aufgabe und Gliederung der sprochwissenschaft . Halle 1905

(13) J . R. . Firth : Linguistics and the Functional point of view In : English studies 1934/1

(14) C.C . Fries : Advances in linguistics . In : Readings in Applied English linguistics , ed . by H. B. Allen . New york 1964.

(15) O . Funke : Studien zur Geschichte der Sprachwissenschaft . Bern 1927.

(16) A . H . Gardiner : The Theory of speech and language Oxford 1932.

(17) H . Gipper : Sessel oder stuhl ? Ein Beitrag zur Bestimmungvon wortklassen im Bereich der sach kultur . In : sprache - schluessel zur Welt . Festschrift fuer L . Weisgerber . Duesseldorf 1959.

- Bausteine zur sprachinhaltforschung Duesseldorf 1963.

(18) H . Glinz : Ziele und Arbeitsweisen der sprachwissenschaft . In : Archiv fuer das studiumder Neueren Sprachen und literaturen . 200 Bd. 1963, 3

(19) R . Godel : Lécole saussurienne de Geneve . In : Trends in European and American linguistics 1930 - 1960 . Utrecht / Antwerpen 1961.

- F. de Saussure's theory of longuage . In : current Trends in linguistics . Ed . by T. A . sebeok . Vol . 3. The hague / paris 1966

(20) S . Grosse : Methoden inhaltbezogener Sprachforschung In : Wirkendes Wort 1964 /2

(21) K . Hansen : Wege und Ziele des strukturalismus. In: Zeitschrift fuer Anglistik und Amerikanistik , 1958 , 4.

(22) L . Hjelmslev : Structural Analysis of language. In: Studia linguistica , 1947.

(23) E . Husserl : logische Untersungen , 2 . Bd 1. Teil , Halle 1913.

(24) G . Ipsen : Der neue sprachbegriff . In : zeitschrift fuer Dertschkunde , 1939.

(25) K . Jaberg : Sprachwissenschaftliche Forschungen und erlebnisse . Zuerich / leipzig 1937.

(26) R . Jakobson : In : Zeichen und system der sprache Bd . 2 Berlin 1962 , S . 51

(27) M . Joos : Readings in linguistics . The Developpment of descriptive

linguistics in American since 1925 . New york 1963.

(28) G. Kandler : Das Geschichtliche in der Sprac hwissenschaft und seine Ergaenzungen In : lexis 1954.

(29) J . Knobloch : Wege und ziele der indogermanischen Sprachwissenschoft . In : lexis 3 , 1953 , 2

(30) L . landgerbe : Die Methode der phaenomenologie Edmuna Husserls . In : Neue Jahrbuecher fuer Wissenschaft und jugendbildung 1939, 5

(31) E . Lerch : Vom Wesen des sprochlichen zeichens . zeichensder Symbol? In : Acta linguistica 1 , 1939.

(32) F . G . Meier : Dos Zero- prblem in der linguistik berlin 1961.

(33) E Otto : Zur Grundlegung der sprachwissenschaft Bielefeld / leipzig 1919

- Stond und Aufgoben der allgemeinen spracheissenschaft . Berlin 1954.

(34) G Paetsch : Grundfragen der sprachtheorie . Halle 1355 .

(35) R . Ruzicka : Struktur und Dialektik in der russischin Grammatik . In : Zeitschrift fuer slavestik 1959 ,4.

- Ueber den standort des struvturalismas in der modernen sprochwissenschaft . In : Fremdsprachenunterricht 1963, 12

(36) F . de Sauddure : Cours de linguistigue generale Hrsg. V.C. Bally u. A . Sechehaye . Paris lausanne 1916

- Grundfragen der allgemeinen sprach. wissenschaft . Berlin / leipzig 1931 , 2 . Aufl . Berlin west 1967.

(37) W. Schmidt : Lexikalische und aktuelle Bedeutung Berlin 1963..

- Bemerkungen zu einer neuen Konzeption der Grammatik . In : wissenschaft liche Zeitschrift der Martin - luther- Universitaet Halle - Wittenberg . Gesell schafts - u . Sprachwissenschaft , Reihe 1963, 1 - 2 .

(39) Z . Telegdi : - Ueber die Entwicklung der Sprachwissenschoft . In : Acta linguistica academiae seientiarum Hungoricace Budapest 1962

(38)F. Stroh : Allgemeine Sprachwissenschft und sprochphilosophie . In :Germanische Philogie . Festschrift fuer O. Behages . Heidelberg 1936

(40) N . S. Trubetzkoy : Grundzuege der phonologie . Prog 1939

(41) W. V .Wartburg : - Das Ineinandergreifen von deskriptiver und historischer sprachwissenschaft . In : Berichte ueber die Verhandlungen der soechsischen akademie der wissenschaften zu leipzig phil - his. klasse 1931.

-Einfuehrung in die problematile Methodik der sprachwissenschaft . Halle 1943.

(42) R . S . Wells : De Saussure's system fo linguistcs . In : Word 1946 , auch in : Readings in linguistics , ed by M.Joos . New York 1963.

أرسطو

الخطابة والجدلية
القسم الأول

نص : أوليفي ربول

تعريب : محمد النويري

ولد أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢) بعد خمس عشرة سنة من وفاة سقراط بستاجير Stagyer قرية في أعلى البحر بين سالونيك وجبل أتوس. انتسب إلى أكاديمية أفلاطون في السابعة عشر من عمره وبقي بها عشرين عاما . ثم غادرها لأنه لم يتمكن من خلافة أستاذه ، ليؤسس بنفسه « الليسي » (= المعهد). و لما كان فيلسوفا وعالما شموليا فقد أستطاع أن يوفق في ذاته بين نزعتين قلّما تتفقان : روح الملاحظة وروح النظام .

وقبل أن يؤسس « الليسي » كان مربي ابن الملك فيليب دي ماسيدوان الذي أصبح بعد ذلك واحداً من أكبر العباقرة العسكريين والسياسيين في جميع الأزمن وغزا من أجل اليونان الصغيرة الشرق كله من مصر إلى الهند .

أرسطو والاسكندر الأكبر : ماذا أمكن للأول أن يعلم للثاني ؟ حاول أحد العسكريين أن يجيب .

« إن عظمة العقل تعني تنوعا لا نجده البتة في الممارسة المنعزلة للمهنة ، للعلة نفسها التي تجعلنا لا نمزح كثيراً بين أفراد العائلة . إن المدرسة الحقيقية للقيادة هي الثقافة العامة . إنطلاقاً منها يكون الفكر جديراً بأن يعمل في انتظام ، وأن يميز في الأشياء بين ما هو جوهري وما هو من المكملات وأن يلاحظ الامتدادات والتداخلات . وفي إيجاز (يمكن للفكر) أن يرتقي إلى هذا المستوى الذي تبدو معه المجموعات من دون

ضرر الفويرقات . وليس من قائد خطير لم يكن له تذوّق تراث الفكر الإنساني والإحساس به . ففي أعماق انتصارات الاسكندر نجد دائما أرسطو . »

شارل دي قول من أجل جيش باعتباره مهنة ١٩٣٤ .

إنه لتمجيد رائع للخطابة هذه التي سيعيد أرسطو التفكير فيها كلياً ، بإقحامها بَدْءاً ضمن نظام فلسفي مغاير تماما لنظام السوفسطائيين ثمّ ليجعل منها في حد ذاتها نظاماً .

تعريف جديد للخطابة :

النص ٢ - أرسطو - ريتور يقي ، الكتاب ١ الفقرة ٣، ١٣٥٥أ-ب

(١) إن الخطابة مفيدة لأن الحقيقي والعادل يتمتعان بقوة طبيعية أكبر من نقيضيهما. فإن لم تصدر الأحكام كما كان ينبغي فذلك حتما يعود إلى خطإٍ في المترافعين (أصحاب القضية العادلة) جعلهم يخسرون الدعوى فجهلهم إذن هو الخليق بالتوبيخ .

(٢) ثمة ما هو أبلغ من ذلك : فعندما نكتسب العلم الأكثر دقة ، نجد مِنَ الناس مَنْ لا يكون إقناعهم يسيرا عندما نستقي خطابنا من هذا المَنبع وحده ؟ فالخطاب حسب العلم ينتمي إلى التعليم ومن المستحيل توظيفه هنا حيث ينبغي على الأدلة والخطابات (Logous) أن تمر عبر القوانين المشتركة كما رأينا في طوبيقي فيما يتعلق باللقاءات مع جمهور شعبي .

(٣) إضافة إلى ذلك ينبغي أن يكون المرء قادراً على أن يقنع بالشيء وضده كما هو الشأن في القياس الجدلي وليس ذلك - بالتأكيد - من أجل ممارسة الشيئ وضده - ذلك أنه ينبغي أن لا نفسد (الناس)

اعتمادا على الإقناع ! - وإنما من أجل أن نعرف في وضوح كيف تكون الوقائع لو توسل أحدهم بحجج خبيثة وأن نكون جديرين بالرد عليه .

(٤) وفوق ذلك ، إذا كان من العار أن تعجز عن الدفاع عن نفسك بجسدك فإنه من العبث أن لا يكون ثمة عار في عجزك عن الدفاع عن نفسك بواسطة الكلمة . فالتوسل بها أعلق بالإنسان من التوسل بالجسد.

(٥) فهل لنا أن نعترض بأن الخطابة يمكن أن تحدث ضرراً بالغاً باستعمال غير شريف لهذا السلطان الغامض في الكلام ؟ ولكن هذا يمكن أن يقال عن كل الأمور الحسنة ، عدا الفضيلة (...) .

(٦) من الواضح إذن أن الخطابة لا تنتمي إلى جنس محدد من الأشياء تماما مثل الجدلية ولكنها كونية مثلها. واضح أيضاً أنها مفيدة . واضح أخيرا أن وظيفتها ليست (فقط) أن تقنع ولكن أن تنظر فيما تتضمنه كل حالة من عنصر إقناع . وهذا ينطبق على كل الفنون الأخرى تماماً. فليس من شأن الطب أن يقدم الصحة وإنما أن يبذل ما في الوسع من أجل علاج المريض .

تعريف أكثر تواضعا :

لقد ترجمنا هذا النص الأساسي بأنفسنا مستعينين بترجمة مديريك دوفور MEDERIC DUFOUR وترجمة ريس روبرتس Rhys Roberts في النسخة الانقليزية واستعنا بطبيعة الحال بالنص اليوناني . وإذا ماقارنا هذا الفصل بفصل ڤورڤياس [١] (النص الأول) فسنلاحظ أن الأمر يتعلق بثناء على الخطابة . فڤورڤياس يمجدها لسلطانها وأرسطو لجدواها. وكل منهما يسلم (مثل إيزوقراط) بأنه يمكن إستعمالها بطريقة خبيثة (ADIKOS) وهو ما لاينال في شيءٍ من قيمتها .

ومع ذلك فإذا كان ڤورڤياس وأرسطو يتحدثان عن نفس الشيء فهما لا يتحدثان عنه بنفس الطريقة . إن خطاب السوفسطائي جدير في أقصى الحالات بساحة عامة . وحجاجه إعتمادا على المثال ينحسر سريعا أمام حجاجية أرسطو . فهي خلافا لذلك قوية جداً ، تنشأ من القياسات الضمنية أو القياسات المضمرة Enthyrnémes . وفي إيجاز نحن ننتقل من خطبة إشهارية مملة من قبيل « سترون ما سوف تشاهدون » إلى حجاجية صارمة .

سيعطي هذا الحجاج الجديد فكرة أكثر عمقاً وأكثر صلابة عن الخطابة. وفي البدء فهو لا يقدمها على أنها القدرة على الهيمنة وإنما باعتبارها قدرة على الدفاع عن النفس ، وهو ما يجعلها في الحين شرعية. ثمّ إن الحجج ضد الاستعمال السيء (أصبحت) أقوى بكثير . فهي تفسره التفسير التالي . لما كانت الخطابة أمراً حسنا أمكن لها أن تُفْسَد تماما مثل القوة والصحة والثروة . فباستثناء الفضيلة الأخلاقية فإن الفضائل نسبية غير أن ذلك لاينال في نهاية الأمر من كونها فضائل . فمن الأفضل للمرء أن يكون قوياً على أن يكون ضعيفا وأن يكون سليماً على أن يكون مريضاً ...

ومن المستحسن كذلك أن نعرف كيف نستعمل قوة الخطاب .

وفي اختصار ، فبينما كان دفاع ڤورڤياس وايزوقراط يقوم على جعل الخطابة أداة محايدة لاقيمة لها إلا من حيث إستعمالها ، فإن أرسطو يضفي عليها قيمة موضوعية رغم نسبيتها .

أو ربما لأنها نسبية . ولنعد فعلا إلى تعريفه « المصوب » للخطابة. إنها لاتقف كما يقول عند القدرة على الإقناع (يعني ضمناً : إقناع أي كان بأي شيءٍ) . فهي في جوهرها فن الوقوف على وسائل الإقناع التي

تتضمنها كل حالة وبعبارة أخرى فإن المحامي الناجح ليس الذي يَعدْ بالفوز في كل الأحوال وإنما هو الذي يعطي قضيته كل فرص الفوز .

وهنا تظهر مرة أخرى الشخصية الجدولية Paradigmatigue للطبيب iotno's. فلقد كان عند ڤورڤياس خاضعاً للخطيب بما أنه يفتقر إليه كلياً سواء من أجل إقناع مريضه وحتى من أجل أن يجعل لنفسه إسماً . أما بالنسبة إلى أفلاطون فإن الطبيب خلافا لذلك، هو صاحب الدور الأساسي. هو صاحب المعرفة وهو الذي يقدر على أن يشفي . في حين أن الخطيب ليس إلا مسمما لايعرف متى ولا كيف ولا من أجل ماذا هو يسمِّمُ (الخلق). بما أن فنه المزعوم ليس إلا رتابة عمياء . وسنلاحظ أن طبيب أرسطو هو أقل ثقة بعمله . فهو لا يستطيع شيئاً من أجل المرضى الذين لا أمل في شفائهم . وحتى بالنسبة إلى الآخرين فهو ليس في وسعه أن يعد هم بالشفاء وإنما هو يمنحهم كل فرص العافية .

فإذا كان الطب قد استحال أكثر علمية بشكل لا يقدّر كما هو عند أرسطو فهو لايمكن أن يعد بأكثر من ذلك . فالطبيب هنا لم يعد أقل شأنا من الخطيب أو أحسن منه . إنهما وجها لوجه يمتلك كل منهما فنا. ولايمتلك سلطة إلا لأنه يعترف بحدوده .

وفي إيجاز فإن تعريف الخطابة تعريفا أكثر تواضعا مما صنع السوفسطائيون يجعل منها أكثر احتمالا وأكثر نجاعة . فبين « الكل» (الذي يدعيه) السوفسطائيون و « لاشيء » (الذي يذهب إليه) أفلاطون فإن الخطابة تكتفي بأن تكون شيئاً ما ولكنه شيء له قيمة مؤكدة.

حجَاجُ أرسطو

إنِ هدف نصنا هو إبراز هذه القيمة وسيحققه بفضل أربع حجج واعتراض متوقع . وغاية الحجج الأربع هي إثبات الأطروحة المعروضة منذ

البداية : « الخطابة مجدية » Chrésimos وبعبارة أخرى، فهي يمكن أن ننتظر منها ما يمكن أن ننتظره من كل التقنيات (أعني) خدمة ما . والأمر ستجليه الحجج الأربع شيئاً فشيئاً .

أما الحجة الأولى فهي تبدو جوابا على اعتراض ضمني : ألا يمكن أن نكتفي بعرض بسيط للحق والعدل دون حاجة إلى زخرف القول ؟ يأخذ أرسطو هذا الاعتراض بعين الاعتبار قائلا نعم . إن الحق والعدل أقوى بطبيعتهما من نقيضيهما إلا أن التجربة بينت - والحجة هنا تقوم على المثال - أن غير قليل من أقضية المحاكم جائرة . كيف نفسر ذلك ؟ بخطإ المترافعين الذين عجزوا عن إبراز حقهم المشروع ولم يقدروا على دحض خطابة منافسيهم القادرين على « جعل الحجة الأكثر ضعفاً الحجة الأقوى» وجعلوا الباطل يعلو على الحق .

إذا كان في وسع الفن أن يعدوَ على الطبيعة فلا بدّ من إضافة إلى هذا الفن حتى يعيد إلى الطبيعة حقوقها وهو ما ستحلله الحجة الثالثة تقنيا . ينبغي أن نكون قادرين على الدفاع عن الشيء وضده على حدٍّ سواء ليس طبعاً للمساواة بينهما كما يدعي ذلك السوفسطائيون ولكن من أجل أن نفهم آلية حجاج الخصم ونتمكن من الرد عليها ودحضها .

أما الحجة الرابعة فإنها تضخم الحوار بأن ربطت الخطابة بمصير الإنسان كما صنع قبل ذلك آيزوقراط الغائب - الحاضر الكبير في الحوار كله. فإذا كان الكلام هو ميزة الإنسان فإنه لأكثر عارا أن نُهزم بالكلمة مما لو هزمنا بالقوة الجسدية . وحتى يفصح عن تعدد المعاني في الكلمة اليونانية Logos قال المترجم الانقليزي : rational speech الكلام العقلاني .

وفي الحقيقة فإن هذه الحجج لها قيمة ليس بالنسبة إلي الخطاب القضائي فحسب وإنما بالنسبة إلى أجناس الخطابات العامة أيضاً ففي عالم الحقوق والسياسة والحياة الدولية نعيش دائما وضعا جدليا حيث

الأسلحة الأكثر نجاعة هي أسلحة الكلام . وبما أن الكلام وحده - وليست القوة الجسدية - هو الذي يحدد العدل والجور ، الصالح والضار ، النبيل والخسيس فالخطابة ضرورية إذن سواء كانت فنا أو تقنية خطاب . وهذا ما يجعلها شرعية .

ولكن ماذا يسعنا أن نقول عن اعتراض أفلاطون ذاك الذي يذهب فيه إلى أن الخطابة غريبة تماما من الحقيقة ؟يبدو لنا أن حجة أرسطو الثانية ترد على هذا الاعتراض بصفة ضمنية .

يقول أفلاطون إن الخطابة التي تعرف نفسها على أنها فن ذو قوة خارقة ليست فنا على الإطلاق بما أنها تعمى عما تصنع وعما تريد . وهي ليست حتى مجرد سلطان حقيقي بما أنها تجهل الحق . كيف كان جواب أرسطو ؟ « عندما نمتلك العلم ... » علينا أن نفهم الرهان جيداً. يعترض أرسطو على السوفسطائيين الذين يزعمون أن كل شيء نسبي وهو دائما يعترض على إيزوقراط أيضاً الذي يرى أن علما مطلقاً بالاعتبار الذي يذهب إليه أفلاطون ليس إلا وهما. فليس في وسع الإنسان إلا أن يدرك آراء صحيحة أوبعبارة أحسن : صحيحة بالزيادة والنقصان . (التبادل ٧١ ، 211) أما أرسطو فهو يقر بوجود علم صحيح أو «صحيح كل الصحة »Akribestate فهو يسلم مع أفلاطون بوجود علم ينطلق من الصحيح ليصل إلى الصحيح بطريقة إستدلالية .

ولكن يبدو أنه يعترض على أفلاطون بأن العلم الأكثر دقة عاجز عن إقناع بعض الناس لأن تكوينا ما يعوزهم . فينبغي عندئذ التوسل بمفاهيم « مشتركة » يعني قابلة للإدراك من قبل عامة الناس . افترض أن لجنة طبية تريد القيام بحملة ضد التدخين ، ينبغي عليها أن تجد شيئاً آخر تنشره غير دورس في الطب ! ذلك هو التأويل الشائع لنص أرسطو . وهو تأويل يبدو لنا مع ذلك واضحاً وضوحاً مفرطاً، عاديا أكثر مما ينبغي بحيث لا يمكن إلا أن يكون مُرِيبًا .

وفعلاً ، ففي نهاية الفقرة يستشهد أرسطو بجدلية طوبيقي TOPIQUES وقد يذهب بنا الظن . إذا اقتصرنا على هذا الاعتقاد بأن الجدلية ليست إلا مسلكاً وحيدا ناجماً عن جهل العامة وكيفية في مخاطبة الجهال الذين لا يمتلكون في أحسن الأحوال إلا منطقهم المشترك. وتصبح الخطابة عندئذ فلسفة الفقير وهو ما يعود بنا في نهاية المطاف إلى أفلاطون .

ينبغي أن نعود في الحقيقة إلى هذه الجملة الغامضة : « إن الخطاب وفق العلم ينتمي إلى التعليم » وبعبارة أخرى فإن الخطاب الخاضع إلى المقتضيات العلمية لا يمكن أن يقدم إلا في مدرسة أو مؤسسة مختصة لها مناهجها وأساتذتها وبرامجها المتدرجة الخ . ولكن الأمر ليس كذلك عندما نتكلم أمام المحكمة أو في مكان عام ، حيث لا يتوفر لنا من الوقت ما يمكّننا من عرض (خطابنا) بطريقة علمية . ولكن هل يتعلق ذلك بجهل السامعين ؟

يبدو أن القضية تتجاوز ذلك . فمجال الخطابة مجال المسائل القضائية والسياسية ليس ميدان الحقيقة العلمية ولكنه ميدان المحتمل .

وقد قال أرسطو نفسه ذلك في موضع آخر . « إنه لمن العبث أن نتقبل من عالم الرياضيات خطابات لا تزيد على أن تكون مقنعة (كما أنه من العبث) أن نطلب من الخطيب (RHETOR) إستدلالات لا تُقْهر » (Ethique a nicomaque, 1 , 1094 B) فالخطابة إذن ليست دليل الفقير . وإنما هي فن الدفاع عن النفس إعتمادا على الحجاج في مواضح تبدو فيها البرهنة الإستدلالية غير ممكنة . وهو ما يفرض عليها المرور عبر « مفاهيم مشتركة » مفاهيم لا يمكن أن نعتبرها مجرد آراء شعبية وإن كان في وسع كل واحد أن يجدها بفضل بصيرته الفطرية في مجالات يكون فيها طلب الأجوبة العلمية أبعد ما يكون عن العلمية .

وفي اختصار فلقد أنقذ أرسطو الخطابة بوضعها في مكانها الحقيقي ويتقليدها دورا متواضعاً لكنه ضروري في عالم تسوده الشكوك والصراعات إنه فن الوقوف على كل ما تحتمله حالة معينة من عناصر إقناع حيث ليس لنا من ملجأ غير الحوار المتقارع . وحتى نفهم ذلك جيداً لننظر في العلاقة بين الخطابة والجدلية (١) .

ما الجدلية ؟

كان اليونان كما نعلم رياضيين كبار ا يمارسون كل صنوف الصراعات والمسابقات . ولكنهم كانو يبدعون أيضاً في مبارزة رياضية خارج الملاعب وميادين الرياضة إنها مبارزة كلامية خالصة هي الجدلية. يلتقي متنافسان وجها لوجه أمام جمهور. يتمسك الأول بأطروحة ما - نفترض أنها : المتعة هي الخير الأسنى - ويدافع عنها كلفه ذلك ما كلفه. ويقارعه الآخر بكل الحجج الممكنة. ويكون المنتصر هو الذي يحاصرمنافسه داخل تناقضاته ويرده إلى الصمت أمام غبطة المتفرجين الكبرى .

يبدو أن الجدلية الأولى كانت فن جدل Eristique السفسطائيين وهو عبارة عن فن للمناظرة يُمَكنُكَ من أن تجعل العبث أو الخطأ ينتصران . إن سقراط ثم أفلاطون وضعا الجدلية في خدمة الصحيح بأن جعلها طريقة الفلسفة نفسها .

« ينبغي أن نتناول القضايا في الفلسفة بناء على الحقيقة أما في الجدلية فبناء على الرأي وحده » (٣) إن جدلية أرسطو ليست إلا فن الحوار المقنن إن ما يميزها عن الاستدلال الفلسفي والعلمي انطلاقها في التفكير من المحتمل وإن ما يميزها عن فن الجدل السفسطائي هو أنها تستدل بطريقة صارمة في احترام دقيق لقواعد المنطق .

الجدلية لعبة :

إن القياس البرهاني ينطلق من مقدمات واضحة وضرورية لا ريب فيها. أما القياس الجدلي فهو ينطلق من مقدمات محتملة فقط .Les

endoxa يبدو صحيحا لكل الناس أو لأغلبهم أو للأكفاء منهم . فالـ Endoxon يقابل إذن الـ Paradoxon المفارقة (والمفارقة يمكن أن تكون صحيحة ولكنها تناقض الرأي السائد) .

وهكذا نجد في أيامنا مثلاً أن مفهومي « العادي » أو « النضج » ليست لهما أية صرامة علمية . ولكنّهما مع ذلك مجديان للتفاهم سواء كان ذلك في مجال العلوم الإنسانية أو في الحياة الاجتماعية . وإنهما لمثالان جيدان لـ endoxa

لقد عدلت الجدلية إذن عن حقيقة الأشياء لصالح الرأي السائد . فهي تعوض السؤال العلمي: " ماذا عن الشيئ ؟ ". بسؤال آخر « ما يبدو لك » (٣) بقي أن أرسطو يميز جيداً الإجماع الحقيقي عن الاجماع الظاهر Phainoménon endoxon الذي يقتصر السوفسطائيون عليه .

ونتساءل اليوم عندما نقرأ طوبيقي عما يميز أرسطو عن السوفسطائيين . فإنا نخشى أن لاتكون غايته هي تعليم البحث عن الحقيقة وإنما التحكم في الخصم وحتى الانتصار عليه . وفي رأينا فإن الجواب الأمثل لهذا المنحى في النقد وهو إثبات أن الجدلية ليست أخلاقية ولا هي لا أخلاقية ذلك ببساطة لأنها في حقيقتها لعبة . والمشكل في كل لعبة هو الانتصار . والانتصار في هذه اللعبة هو أن تقنع ، وبعبارة أخرى فإن القضية التي يسلم المنافس بها تعتبر بمثابة المستدل عليها دون أن نكون محمولين على أن نعود إليها من جديد .

وككل الألعاب فإن الجدل ليس صراعاً إلا في الظاهر . فالمقابلة الرياضية أو لقاء شطرنج هما أيضاً بعيدان عن الصراع الحقيقي بُعْدَ ملك الشطرنج عن ملك تاريخي . كذلك فإن الذي يدافع عن أطروحة يمكنه أن لا يكون مؤمنا بها ، وإنما هو يفعل ذلك باعتباره لعبة .

وفي النهاية فإن الجدلية شأنها شأن كل لعبة ليس لها من غاية إلا

ذاتها . فنحن نلعب من أجل اللعب ونناقش من أجل متعة النقاش . وهي في هذه النقطة بالذات تتميز عن الأنشطة الجادة ، عن الفلسفة من ناحية وعن الخطابة من ناحية أخرى هذا إلى كونها ضرورية بالنسبة إليهما جميعاً كما سنرى ذلك .

وفي إيجاز فهي لعبة شبيهة بالشطرنج للصدفة فيها حظ ضئيل إنها لعبة ينبغي فيها أن تبذل قصارى الجهد من أجل أن تنتصر لكن دون غش وفي احترام للقواعد . قواعد المنطق .

فعل كل شيء من أجل الانتصار:

لابد في المناظرة الجدلية من أن تأخذ بعين الاعتبار أولا الخصم الماثل أمامك وأن تراعي حججه لزوما . فإذا كان الخصم مثلا مبتدئا نقارعه بالأمثلة أو بالقياسات . أما إذا كان محنكا فإنا نجابهه باعتبارات عقلية استنتاجية [٤] .

ولقد أشار أرسطو إلى وسائل وأمور جديرة بأن تربك الخصم ويحول دونه وإدراك الهدف الذي نرمي إليه (كما هو الشأن في الشطرنج)، أن نجد مثلا أشكالا في الحجاج تخفي النتيجة حتى لا يتبين الخصم ما نريد الوصول إليه ، أو أن نُضَمِّنَ حجاجنا أطروحات لا جدوى من ورائها حتى نخفي (طريقة) لعبنا جيداً . الخ [٥] . ونتظاهر في الآن نفسه بعدم الانحياز بأن نوجّه لأنفسنا اعترافات . ولا نتردد في بعض الأحيان في الاستنتاج إنطلاقاً من مقدمات خاطئة إذا بدا لنا أن الخصم يسلم بها بطريقة أيسر من الصحيحة ! [٦]كل شيءٍ من أجل أن تبقى المظاهر سليمة . ومن حقنا فوق ذلك أن نراوغ على أساس الكلمات (كما يفعل السوفسطائيون) إذا كان خطأ المنافس يجعلنا في « عجز تام عن النقاش بطريقة أخرى ... » [٧] .

وفي الحقيقة فإنه لا يهم كثيراً أن يساند المدافع أطروحة ممكنة أو غير ممكنة ، ولا يهم أن تكون هذه الأطروحة له أو لغيره أو أن لا تكون لأحد . المهم أن نشعر أنه دافع عن نفسه جيداً وأنه حَاجَجَ بطريقة باهرة(٨) .

وفي النهاية ، إذا انجح المسائل في استخراج كل أشكال العبث الناجمة عن الأطروحة ، ينبغي على المدافع أن يبين أن ذلك ليس خطأه وإنما هو خطأ الأطروحة نفسها . وأنه باختصار دافع بما أستطاع عن أطروحة هي ليست له . وهكذا

« فإن غاية السائل في حوار جدلي هي أن يظهر بكل الوسائل بمظهر من يسعى إلى أن يدحض (حجج غيره) وهدف المدافع أن يظهر بمظهر من لا ينال ذلك من شخصه في شيءٍ (V111,5, 129)

الهوامش

(١) لنتجاوز إذا أردنا الصفحات الموالية وهي أكثر تقنية وموجهة إلى الفلاسفة وسنعود إلى المسألة لاحقاً في أنفسهم المتعلق بـ « أخلاقية الخطابة » .

(٢) طوبيقي ، ١ ، ١٠٥ ب : طوبيقي Les Topiques هي عرض للجدلية يعطي عنها جاك برشفيك خلاصة قيمة في المقدمة التي صدر بها طبعة بودي(١٩٦٧) انظر أيضاً بيار أوبانك .P. Avvenfve

« مشكل الكيان عند أرسطو »

Le Problene le l ehe dg avistote P U F , 1966 , P . 282 s.

وكلود بروار C . Brnaire الجدلية Raalecdque A Que rois - je ? S PUF 1985

(٣) انظر : برنشفيك . نفس المرجع ص

(4) V111 , 155b , 164 .

(5) 156 , 1566, 157

(6) 15cb , 162 a

(7) I , 18 , 108a

(8) V111, 159 a .

النص ومفعول النص

دراسة

في حكم نقدي سائر

" إن من البيان لسحرا"

نور الهدى باديس

مقدمة :

تعددت الآراء وكثرت المواقف في تقييم النص الأدبي والحكم في جودته وكان تقييم النص مرتبطا شديد الارتباط بمفعوله في السامع أو القارئ .

ومن هنا كان النص ومفعوله من الثنائيات الأساسية في المشاغل النقدية للأثر وأثر الأثر.

وقد فهم النقاد منذ القديم أن أثر النص هو وليد بنيته . فما قد ينطوي عليه من خصائص تسم تشكيله الفني يفسر ما قد يحدثه في المتقبل من أثر ولذلك فإن البحث عن جودة النص لا يتم إلا بالعودة إلى النص ذاته وذلك بغية تحديد العناصر الكامنة فيه تلك التي جعلت منه نصا مؤثرا بشكل ما في السامع أو القاريء أو المتقبل عموما إذ النقد هو بشكل أو بآخر بحث في الأسباب الأدبية الجمالية التي جعلت النص يؤثر في سامعه في جيل من القراء أو أجيال والبحث في أثر النص هو شكل من أشكال البحث في علة سيرورته عبر المكان والزمان . ومن بين الأحكام النقدية الكثيرة التي تعج بها كتب النقد نريد أن نعود إلى حكم سيار منسوب إلى فترة البدايات فهو يُرْوَى عن الرسول وهو قوله " إن من البيان لسحرا " وهو حكم يبرز أن أثر النص في متقبله بمثابة السحر. فلماذا هذا الربط بينهما ؟

لعل سيرورة هذا القول لاتعود إلى مكان قائله فقط وإنما أيضاً إلى

رجاحة ما يعبر عنه ومدى صحته .فلقد تعددت المواطن التي مكنت أمة البيان من إدراك وجاهة هذه العبارة وبسبب ذلك أصبحت هذه الصياغة من أكثر الصيغ جريانا في الأحكام وأكثرها تواترا على ألسنة النقاد .

ولئن كان هذا الحكم جارياً معروفاً كثيراً ما يعمد إليه النقاد في تقييمهم لبعض النصوص على وجه الإجمال لا التفصيل وهو من هذه الناحية لا جديد فيه فإننا نعتقد أن ما يبني هذه الثنائية جدير بالاهتمام ويدعو للبحث لندرك الأسس النقدية الجمالية التي سوغت هذا الربط .

والمتأمل في البنية اللغوية لهذا الحكم يلاحظ ترابطاً متينا بين بنية النص ومفعوله وذلك واضح أساساً في التركيب الحرفي " من البيان" الذي يفيد التبعيض من ناحية والانتقاء من ناحية أخرى . فليس كل بيان سحرا بل منه ما هو سحر .

وفي اعتماد لام التأكيد " لسحرا" الحاح على الربط بين ثنائية ربما بدت متضاربة في العادة لايمكن الربط بين طرفيها وهو ربط يفيد أن العلاقة ليست ممكنة فحسب وإنما هي ضرورية في الدلالة على القصد النقدي الذي تسعى إلى التعبير عنه .

وهكذا فإن الاختلاف (سحر ≠ البيان) الذي قد ينبئنا عنه ظاهر العلاقة يقوم في دلالته العميقة على إئتلاف واضح .

وهذه المراوحة بين الإئتلاف والاختلاف في هذا القول هي التي بعثت فينا حب دراسة هذا الحكم ومحاولة تحليل مكونات بنيته لنبرز ما يقوم بينها من اختلاف ثم نبحث في السياق الحافّ بها عن مسوغات بنائها على هذا الاختلاف الظاهر .

ثم نحاول في مرحلة تالية أن نبين ما يقف وراء الاختلاف من ائتلاف ومشاكلة لنخلص بعد ذلك إلى جملة من الاستنتاجات .

فما هي وجوه الائتلاف والاختلاف بين السحر والبيان ؟ وما هو صدى الجمع في صياغة الحكم النقدي ضمن المنظومة النقدية العربية ؟

١ - دراسة في الاختلاف :

ان التأمل في هذا الحديث يفضي إلى حيرة مردها هذا الجمع بين حقلين دلاليين يوحيان في الظاهر على الأقل ، بمعان مختلفة إن لم نقل متناقضة . ولئن اعتبرت هذه الثنائية (سحر / بيان) من الثنائيات التي ظلت مهيمنة في السلطة النقدية العربية فإن الاختلاف بين الحقلين اللغويين للبيان من ناحية والسحر من ناحية أخرى قائم وجدير بالاهتمام.

فبقدر ما يدل البيان على الوضوح والجلاء يميل السحر إلى الغموض والإلغاز .

وتَقَصِيّ هذين المفهومين في الكتب اللغوية والنقدية يمكننا من إدراك هذا الاختلاف الكبير بين المفهومين .

فالبيان كما ورد في " لسان العرب" لابن منظور : " ما بُينّ به الشي من الدلالة وغيرها وبان الشيء بيانا اتضح فهو بين والجمع أبيناء وأبنته أنا أي أوضحته واستبان الشيء ظهر واستبنته أنا عرفته وتبين الشيء ظهر ..." [١].

فالبيان في المستوى اللغوي البسيط الواضح هو الجلاء والوضوح والانكشاف . ولعل محاولة استقرائية لبعض الآيات القرآنية التي وقعت فيها الاشارة إلى البيان والسحر تزيدنا إطلاعا على مفهوم البيان وتكشف لنا السر الذي أوجب الربط بين مفهومين ينتميان إلى حقلين لغويين مختلفين . ولهذا أشار ابن منظور في تعريفه البيان إلى العديد من الآيات القرآنية التي تؤكد بدورها على مفهوم الوضوح والجلاء فقال : " وقوله تعالى آيات مبينات بكسر الياء وتشديدها بمعنى مبينات ومن قرأ مبينات بفتح الياء فالمعنى أن الله بينها ..." [٢] .

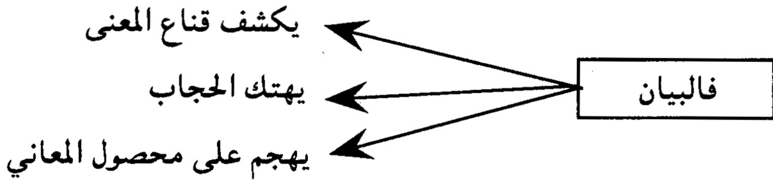
للافهام سواء كان هذا الموصوف خيراً أو شرا من عمل الله أو الشيطان من الأعمال الحسنة أو المرذولة :

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- ولا يصدنكم الشيطان إنه لكم عدو مبين	٦٢ ك	الزخرف	٤٣
-تالله إن كنّا لفي ضلال مبين	٩٦ ك	الشعراء	٢٦
- ألا ذلك هو الخسران المبين	١٥ ك	الزمر	٣٩
- إن هذا لهو البلاء المبين	١٠٦ ك	الصافات	٣٧
- أتأخذونه بهتانا وإثما مبينا	٢٠ م	النساء	٤
- ومن يتخذ الشيطان وليّا من دون الله فقد خسر خسرانا مبينا	١١٩ م	النساء	٤
- إن الإنسان لكفور مبين	١ ك	الزخرف	٤٣

فالاتفاق حاصل بين هذه الآيات جميعها على أن البينان كشف ووضوح وظهور وإزالة للشك والتردد والضبابية والغموض .

ولا يبتعد " البيان " في المجال اللغوي الاصطلاحي والنقدي الأدبي عن هذه المعاني . وكان البيان في تصوّر السلطة النّقديّة تقييم النص الأدبي والحكم في جودته أصلاً جامعًا إليه ترتد فروع النظرية الأدبية لأن البيان كما قال الجاحظ " ... اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ... لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجرى القائل والسامع إنّما هو الفهم والافهام فبأي شيئ بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع " [٣].

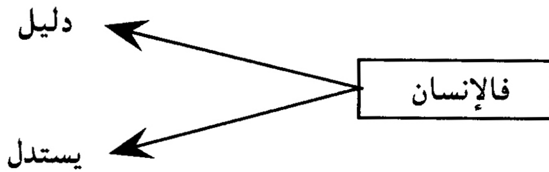
فالمعانى تعيش في مجال خفي محتجب صعب الادراك عسير المنال. والبيان هو الاداة الوحيدة القادرة على إزالة حجب هذه المعاني وكشفها للسامع ، ليعرف حقيقتها وكنهها . ولا شك أن تتالي الأفعال في هذه الفقرة يبين لنا الحركية الجبارة التي يتسم بها البيان ، والدور الفعال الذي يلعبه في كشف المحتجب من المعاني وابراز الخفي منها .



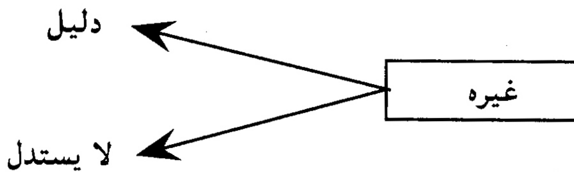
فهذه القدرة الذاتية على الإفصاح ، والقدرة على التبليغ ، هي التي سماها الحاجظ البيان ، فيصبح البيان بهذا التصور قرين المعنى . إنه الكشف والاظهار وجعل الخفي المكنون ظاهراً جليا منكشفا . وفي قول الجاحظ : " والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى .. **كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل ... فبأي شيء بلغت الافهام** وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع . " دليل واضح على أن وسائل البيان مختلفة ومتعددة ، ورغم اختلافها وتعددها ، فإنها جميعا أمارات وعلامات تسعى إلى معنى واحد كبير مطلق هو **الخالق فالدلالة مبثوثة في كل** شيء في الكون . وما كان الانسان ليكشف هذه القدرة الالهية العظيمة لو لم يعط من العقل والقدرة والاستطاعة ما يمكنه من استخلاص ما في الكون من أدلة على عظمة خالقه وقدرته على الخلق والحياة . ووسيلة الإنسان الوحيدة في ذلك هي البيان . فالعالم ينقسم بذلك إلى نوعين من الادلة دليل يستدل ودليل لا يستدل ، وهو الجماد

والنبات والحيوان : " ووجدنا كون العالم بما فيه حكمة وهو لا يعقل الحكمة ولا عاقبة الحكمة ، وشيء جعل حكمة وهو يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة . **فاستوى** بذلك الشيء العاقل وغير العاقل في جهة الدلالة **على أنه حكمة** ، واختلفا من جهة أن **أحدهما دليل لا يستدل** والآخر دليل يستدل. **فكل مستدل دليل ، وليس كل دليل مستدلاً . فشارك كل حيوان سوى الإنسان** جميع الجماد في الدلالة وعدم الاستدلال . واجتمع للإنسان أن كان دليلاً مستدلاً (٤) .

فالإنسان العاقل المكلف هو الوحيد القادر على الخروج من مرحلة الابهام إلى مرحلة البيان والإفصاح ، وهو بهذه القدرة متميز عن الحيوان ، الذي هو بدوره دليل على وجود الخالق ، ولكنه عاجز عن الاستدلال بنفسه على ذلك ، على عكس الإنسان الذي أوتي من العقل والادراك ما جعله قادراً على الافصاح عن المعنى وتسمية الأشياء ومعرفتها ، وايصالها إلى غيره .



بينما



وهذه القدرة على الاستدلال هي التي ميزت الإنسان العاقل عن

غيره من الكائنات . ولا يمكن للإنسان أن يستدل إلا بتوسطه إحدى وسائل البيان والتي تبدو عديدة ومتنوعة . ولقد عددها الجاحظ في كتابيه " البيان والتبيين " و " الحيوان " .

ولعل استقراء جل الآيات التي وردت الإشارة فيها إلى البيان سواء بلفظه ذاك أو بمختلف المشتقات منه (مبين - بين - مبينات - ابانة - تبيان - يبين ...) يمثل عملاً هائلاً وذلك لكثرة السور والآيات التي وقعت الإشارة فيها إلى البيان باعتباره وضوحاً وجلاء وكشفا عن المعاني الخفية للاله والرسل والكتب السماوية وغيرها من المعاني .

ولا يسعنا في هذا المجال الوقوف على جل هذه الآيات خشية الإطالة [٥] وإنما يمكن أن نشير إلى بعضها .

ففي سورة " البقرة " مثلاً تأكيد على ذكر البيان وأهميته في إقناع الناس بالإيمان وحثهم على اتباع الطريق السوي :

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- كذلك يبين الله آياته للناس لعلهم يتقون	١٨٧م	البقرة	٢
- ويبين آياته للناس لعلهم يتذكرون	٢٢١ م	البقرة	٢
- كذلك يبين الله لكم لعلكم تعقلون	٢٤٢م	البقرة	٢
- كذلك يبين الله لكم الآيات لعلكم تتفكرون	٢٦٦ م	البقرة	٢

فارتبط البيان في هذه الآيات بالله وقدرته على كشف الغامض واخراج الناس من عالم ملؤه الكفر والظلم والشر ... إلى عالم الجلاء والوضوح والصفاء ... وما يرمز إليه الإيمان من النقاء والعدل والخير ... وكثيرا ما ارتبط البيان بالقدرة الالهية ونلمس ذلك في العديد من السور ومن ذلك سورة النساء :

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- يريد الله ليبين لكم ويهديكم سنن الذين من قبلكم .	٢٦ م	النساء	٤
- يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شيء عليم	١٧٦ م	النساء	٤

فإذا البيان هنا يقابل الضلال أنه الهداية وإذا به هنا في علاقة متينة بالاله .

البيان ≠ الضلال

البيان ـــــ هداية من الله

والبيان من خلال استقرائنا للنصوص القرآنية مرتبط كذلك بالرسل ودورهم في كشف حقيقة الدين ورفع الجهل والظلم واخراج الناس من الظلمات إلى النور .

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- وآتينا عيسى ابن مريم البينات وأيدناه بروح القدس	٨٧ م	البقرة	٢
- ولقد جاءكم موسى بالبينات ثم اتخذتم العجل من بعده وأنتم ظالمون	٩٢ م	البقرة	٢
- وشهدوا أن الرسول حق وجاءهم البينات	٨٦ م	آل عمران	٣
- أتتهم رسلهم بالبينات فما كان الله ليظلمهم	٧٠م	التوبة	٩
- ولقد جاءكم يوسف من قبل بالبينات	٣٤ ك	غافر	٤٠
- فهل على الرسل إلا البلاغ المبين	٣٥ ك	النحل	١٦

ولقد اعتبرت الكتب السماوية مطلقاً والقرآن أساساً كتابا مبينا يكشف للمؤمن كل ما يخفى عليه ويجد صعوبة في فهمه وتفسيره .

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- حَم والكتاب المبين إنا أنزلناه في ليلة مباركة	٢ ك	الدخان	٤٤
- طَس تلك آيات القرآن وكتاب مبين	١ ك	النمل	٢٧
- ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شيء	٨٩ ك	النحل	١٦
- والكتاب المبين إنا جعلنا قرآنا عربيا لعلكم تعقلون	٢ ك	الزخرف	٤٣

ولم يرتبط مفهوم البيان في النص القرآني بالوضوح والجلاء في المعاني الايجابية فحسب بل ارتبط كذلك بالتمييز بين الايجاب والسلب. فالوضوح مرتبط بالخير وبالشر بالعدل وبالظلم وهو صفة تكشف الموصوف وتبرزه للعيان وتجليه .

فالبيان وسيلة تمكّن من إخراج المعنى من حيّز الكمون والغموض إلى حيّز الوضوح والجلاء . وبهذا التعريف يصبح البيان قرين المعنى فهو الكشف والظهور وهو القدرة التي تجعل الخفي مكشوفاً والمكنون ظاهراً جليّا [٦].

ولقد أكّد المفكرون العرب على أن غاية الكلام هي الافادة التي تقوم على الفهم والافهام . ولذا كلّما كان القول مفيداً كان أقرب إلى تحقيق وظيفة البيان . وعلى هذا الاساس اهتمّوا بضبط مواصفات الكلام المبين والمقاييس التي على أساسها نفاضل بين خطابٍ وآخر . ولئن بدا الخطاب الادبي أساسا قائما على حرّية في التعبير وتجوّز في العبارة فأنّه

خاضع في النهاية إلى البيان الذي حدد بمقاييس مضبوطة ومعايير حددتها النظرية النقدية العربية .

ولئن مثّل البيان كما ورد في النص المنسوب إلى الرسول البلاغة والفصاحة والمجاز مطلقاً فإن قيمة الأدب عامّة بما اشتمل عليه من صور فنية وما احتواه من صنوف المجاز ومختلف العبارات الجميلة لم تكن لتنسي النقّاد الوظيفة الاساسية التي من أجلها مدح هذا الشاعر أو ذاك الأديب والتي إليها تعود الأحكام التي تفضّل هذا الأديب على سواه وهي وظيفة البيان التي تصدرت سلّم المشاغل في المدوّنة النقدية العربية في مختلف مراحلها . ومن هنا نتبيّن أن البيان بما يمثله من مختلف وجوه المجاز هو في الآن ذاته قيد ونظام صارم لا يسمح للعبارة التي حققت هذه الصفة للنص " البيان " بالخروج عن الوظيفة الأساسية للغة وهي الوظيفة البيانية القائمة على الوضوح والجلاء والفهم والافهام .

فالبيان بمفهوميه الاساسيين : بوصفه صفة للنص وغاية النص هو في كلتا الحالتين وضوح وجلاء واختصار توسّم للمعاني وكشف لها . إذ " الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عزّ وجلّ يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم " (٧) .

إن تأكيد جل النقاد على أن البيان هو الكشف وهو الظهور والقدرة على التمييز بين الحسن والرديئ والغامض والجلي والعسير واليسير ... ويجعلنا نلاحظ اختلافا كبيراً بين البيان من ناحية والسحر من ناحية أخرى ويجعل اجتماعهما في قولة منسوبة إلى الرسول من الأشياء الباعثة على التساؤل الحاثّة على الدرس .

فما هي وجوه الاختلاف بين السحر والبيان ؟

إذا كان البيان كما سبق أن رأينا في الشاهد من المفاهيم التي تفاخرت بها العرب مدحها الله ورسله وكان سمة بارزة على التفوق والتميّز على حد قول الجاحظ فإن السحر كما ورد في لسان العرب لابن منظور : " ... عمل تقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه ، كل ذلك الأمر كينونة للسحر ومن السحر الأخذة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى " (٨).

وإذا كانت السمة الغالبة على البيان هي الوضوح والكشف والجلاء وإزاحة الحجب ... فإن السحر غموض وخفاء وصرف عن الحقيقة وقلب للأشياء " فهو صرف الشيء عن حقيقته ... تقول العرب للرجل ما سحرك عن وجه كذا وكذا أو صرفك عنه ... وقال العرب إنما سمْت السحر سحراً لأنّه يزيل الصحّة إلى المرض ... والسحر الفساد وطعام مسحور إذا فسد عمله ونبت مسحور مفسود هكذا حكاه أيضاً الأزهري وغيث ذو سحر إذا كان ماؤه أكثر ممّا ينبغي وسحر المطر الطين والتراب سحراً أفسده فلم يصلح للعمل ..." (٩) .

ولاشك أن محاولة استقرائية لبعض النصوص القرآنية في هذا المجال مفيدة أيضاً لا يقافنا على مختلف معاني السحر الواردة في السياق القرآني وما تشير إليه من مختلف المعاني :

الآية	رقمها	السورة	رقمها
- لا يفلح الساحر حيث أتى	٦٩ ك	طه	٢٠
- أسحر هذا ولا يفلح الساحرون	٧٧ ك	يونس	١٠
- وقال الكافرون هذا ساحر كذّاب	٤ ك	صَ	٣٨
- كذلك ما أتى الذين من قبلهم من رسول إلا قالوا ساحر أو مجنون	٥٢ ك	الذاريات	٥١

- فقال له فرعون إني لأظنّك يا موسى

مسحورا ١٠١ك الاسراء ١٧

فكل هذه الآيات وغيرها كثير [٩] يؤكد أن للسّحر قوّة ونفوذا في تغيير حقائق الأشياء وقلبها ولكن يغلب على هذه الأمثلة القلب السلبي للأشياء فإذا السحر كما ورد في هذه الأمثلة خداع وكذب وتضليل وقدرة تصرّف في الشر والنفاق وهو مرتبط بالكفر وبالشيطان والأعمال المرذولة المستهجنة وإذا كان البيان قد ارتبط في الآيات السابقة بالإله أحياناً وبالكتب السماوية أحيانا أخرى وبالرسل فإن السحر في الآيات القرآنية لم يذكر إلا في معان استهجانية إما قد الحقها الكافرون ببعض الأنبياء أو ذكرها الله تنديداً ببعض الأعمال المرذولة لبعض الأشرار الذين سلكوا هذا السلوك لقلب الحقائق والخداع والحاق الشرّ والأذى بالغير .

فما الذي سوّغ إذن للربط بين مفهومين يبدوان في تناقض واضح لايربط بينهما رابط ؟ وما الذي يخفيه هذا الحديث النبوي من أسرار هذه العلاقة بين السحر والبيان ؟ وما هي مسوّغات هذه العبارة ؟ وهل المفارقة كبيرة إلى هذا الحد ؟

٢ - دراسة في الائتلاف :

ان العودة للنظر في تاريخية العلاقة في الثقافة العربيّة الإسلامية بين السحر والبيان لجدير بالعناية لأهمية هذه الثنائية التي ظلّت مهيمنة في السلطة النقدية العربية .

فالبيان والسحر مفهومان متداخلان بالرغم من تباين حقولهما اللغوية فبقدر ما يدل البيان على الوضوح والجلاء يميل السحر إلى الغموض والالغاز . ولكن النظر تاريخيا إلى مفهوم السحر منذ القديم يفيدنا في الوقوف على جملة من المعاني للربط بين السحر والبيان .

وقد نظر الجاهليون قديما إلى السحر نظرة مختلفة عن نظرة الإسلام له فلم يكن العرب يكرهون السحر أو يذمونه بل كانوا كما يقول المناّعي في " الشعر والسحر " يعتبرونه " مهارة مباحة وممارسة غير محظورة"(١١) والطقوس التي كانوا يقومون بها لفائدة الشاعر تشبه إلى حد كبير الطقوس السحرية كذلك ارتبط السحر عندهم بالقول والسحر قول قبل كل شيء وهم أمّة لا تعرف الكتابة فكان القول سلاحهم وأداتهم للفعل .

وفي لسان العرب إشارة إلى الإشادة بالسحر " ... وقوله تعالى يا أيها الساحر ادع لنا ربّك بما عهد عندك إننا لمهتدون يقول القائل كيف قالوا لموسى يا أيها الساحر وهم يزعمون أنهم مهتدون والجواب في ذلك أن الساحر عندهم كان نعتا محمودا والسحر كان علما مرغوبا فيه فقالوا ياأيها الساحر على جهة التعظيم له وخاطبوه بما تقدم له عندهم من التسمية بالساحر إذ جاء بالمعجزات التي لم يعهدوا مثلها ولم يكن السحر عندهم كفراً ولا كان ممّا يتعايرون به ... والساحر العالم " (١٢).

وقد ربط العرب قديما بين الشعر والسحر فهما يلتقيان فيما يحدثانه من الاندهاش والانبهار والأخذة الناجمة عن قوّة التخييل والسموّ بالقول واكسابه سمات ترفعه عن مستوى القول العادي .

ولكن بمجيء الإسلام بدأ التمايز يظهر بين المفهومين وذلك أساسا في مستوى ذمّ السحر إذا برأ الله رسوله ونزّهه عن أن يكون ساحراً أو شاعراً ووقع العصف بذلك بقطبي الثنائية .

إلا أن في العودة المتجددة إلى الربط بين القطبين إثباتا لما طرأ على الصياغة " إن من البيان لسحرا " من تغيرات . فلم يعد السحر ذلك السلوك الثقافي المنجرّ عن مميزات الفكر المتوحش المذموم في النص القرآني والثقافة العربية الإسلامية ،عموما ، بل صار السحر رمزا للمعاني المختلفة الناجمة عن حالة من الحالات المتولدة عن اللذة والنشوة التي قد يحدثها نص ما أو أثر ما في نفس السامع أو المتقبل عموما .

ومن هنا وقع الجمع بين شيئين أكدّت جل الدلائل من قبل على أن الجمع بينهما صعب . وصارت هذه القولة رمزاً للجمع بين حالة يكون عليها النص مطلقاً والبيان رمز لذلك ودليل وبين أثر يحدثه ذلك النص والسحر معبّر عنه .

ولهذا كان لا بد من إعادة النظر فيما يجرى في ظن الناس عن مفهوم البيان فلم يعد البيان هو الوضوح والجلاء والتبيان فحسب بل صار البيان يتضمن كل الخصائص التي تضفي على النص أدبيته . وعلى هذا الأساس تجاوز مفهوم البيان ما انتهينا إليه في القسم الأول مرحلة الكشف وورفع الحجاب دون الضمير والإبلاغ عن الحقيقة .

فلم يعد مقتصراً على ما ذكرنا فحسب بل أصبحت الكلمة تدل وقد

تطورت العلوم البلاغية والمقاييس النقدية على المجاز مطلقاً وفضله في إثراء اللغة واخراجها على ما هي عليه من إبداع وتميز .

وإذا المجاز بما يمثله من عدول عن الحقيقة وخروج عن المواضعة صار يمثل حدا فاصلا بين مستويين من الخطاب ارتقى الأول إلي مستوى من الجمالية الإنشائية الأدبية وظل الثاني دون ذلك .

ولما كان الشعر موطن البيان لما يبيحه للشاعر أو الناطق به من قدرة على التعبير عن الأحاسيس المتضاربة وبشتى الانفعالات المتأججة ومن حرية في تخيّر الألفاظ وانتقاء المعاني ... كان شديد الاتصال بالمتلقى أو السامع الذي يجيد الإنصات ويقدر بالتالي على التمييز بين " البيان الساحر " من " غير الساحر " ومن هنا صار لا بد من التمييز بين البيان الذي اعتبرته السلطة النقدية جارياً مع العرف وبالتالي " مألوفا" والبيان الذي سعى إلى الافلات من القيد وسمى " بالبيان الساحر " . فالبيان في مرحلة أولى كشف وأداء للمعنى يجعل السامع يفضى إلى حقيقته " فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك (...) إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة (...) فأنت البليغ التام " (١٣) .

والبيان في مرحلة ثانية هو كيفية بلوغ تلك الغاية والغاية المخصوصة التي عليها الخطاب .

وهذا الحرص الشديد للمدونة النقدية على البيان بما يمثله من جودة واتقان وحسن صياغة ... يحيلنا في جل التعاريف إلى السامع ومتقبل الخطاب . مما يجعل هذا المتقبل المحور الأساسي الذي يعود إليه كل نص قائم على البيان .

ولعل المتقبل هو الجامع الأساسي بين قطبي السحر والبيان . إذ لاقيمة لسحر إلا بدوره وأثره في المتقبل .

ان السحر هو : " الأخذة وكل ما لطف مأخذه في فطنة ودق فهو سحر ... والسحر البيان في فطنة ... " (١٤) .

ولذا وقع فصل مبكر في اللغة في قضية السحر بين كونه سلوكاً وطريقة في استكشاف الغيب والدخول في ملكوت الله والسماء ... وبين أثره الذي هو الاعجاب والفتنة والذهول وذهاب العقل والتحول من حال إلى حال . إذ وقع اقصاء المفهوم الأول ولم يحتفظ إلا بالقسم الثاني الذي يتحد والبيان في الأثر في السامع . ولهذا كان المتلقي عنصراً قارا في جل تعاريف البيان وما يمثله من بلاغة ومجاز ... إذ البلاغة كما يقول العسكري : " هي كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن " (١٥) .

وهذه الأهمية التي اكتسبها المتقبل في المدونة النقدية العربية جعلت الاهتمام بالغا بحدود الافهام وعدم الاسراف في الابتعاد عن حقيقة المعنى وإن الإبداع ليس مطلقاً لا قيد يحكمه وإنما هناك نظام صارم لابد من الخضوع إليه حتى تتحقق الوظيفة الأساسية للغة وهي وظيفة الفهم والافهام .

وبهذا نفهم قول الأمدي : وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القول " (١٦) . وعدم الخروج عن القواعد والقوانين من شأنه أن يجعل من نص إبداعي وقع الاقرار بجودته نصا قادراً على تحقيق الوظيفة الأساسية وهي وظيفة الابانة . وكلما حقق النص مطلقاً هذه الوظيفة حقق الاعتراف بجودته وذلك بتأثير سحره في المتقبل ومن هنا نعود إلى نص قولتنا " إن من البيان لسحرا " فالعلاقة بين البيان والسحر في هذه القولة تلخص العلاقة مطلقاً بين النص وقد حقق الجودة وأثر النص في السامع هذا الأثر الذي عبرت عنه القولة بالسحر . فهذه القولة كما

حاول ابن الأثير تفسيرها : " أي منه (أي البيان) ما يصرف قلوب السامعين وإن كان غير حق وقيل معناه إن من البيان ما يكسب من الإثم ما يكتسبه الساحر بسحره فيكون في معرض الذم ويجوز أن يكون في معرض المدح لأنه تستمال به القلوب ويرضى به الساخط ويستنزل به الصعب... [(١٧)] . فالجامع الأساسي بين السحر والبيان هي القدرة التي لكل منهما في التأثير سلبا كان هذا التأثير أم إيجابا. وليس موقف ابن الآثير إلا جريانا على سنة اختطها أوائل النقاد من أمثال ابن طباطبا صاحب عيار الشعر الذي أولى أثر النص في متقبله عناية فائقة في تصوره النقدي . وهو إذ يتحدث عن ذلك الأثر يستعمل من المصطلح ما عهدناه مستعملاً عند الحديث عن السحر وفعله .

يقول في فقرة مشهورة من عيار الشعر : " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن مازج الروح ولائم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرّقَى وأشد اطرابا من الغناء فسل السخائم وحلل العقد وسخ الشحيح وشجع الجبان وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم : " إن من البيان لسحرا " [(١٨)] .

هكذا الأمور عود على بدء رجعنا مع ابن طباطبا إلى نقطة الانطلاق وأكدنا أن للبيان بالمفهوم الثاني الذي ضبطناه قدرة على الفعل تشبه قدرة السحر والخمر وكل ما يذهب العقل ويخرج الانسان من حال إلى حال بل يدفعه من موقع إلى موقع نقيض بالقول المبني بناء محكما حتى لكأن الشاعر ساحر وكلامه السحر .

الهوامش

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (بين)

(٢) نفس المصدر .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٧٦ . تحقيق عبد السلام هارون دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان د . ت .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، الجزء الأول ص ٣٣ .

(٥) انظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم لمحمد فؤاد عبد الباقي مادة (ب ي ن) ، دار المعرفة بيروت لبنان .

(٦) انظر حمّادي صمّود : " التفكير البلاغي عند العرب ٠٠٠٠" منشورات الجامعة التونسية ١٩٨٠. القسم المعنون : الحدث الجاحظي .

(٧) الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٧٥

(٨) ابن منظور : لسان العرب : مادة (سحر) .

(٩) ابن منظور : نفس المصدر.

(١٠) انظر : المعجم المفهرس لالفاظ القرآن مادة (سحر) .

(١١) المنّاعي : " في صلة الشعر بالسحر " ص ٢٥ . مقال منشور بحوليات الجامعة التونسية عدد ٣١ سنة ١٩٩٠م .

(١٢) ابن منظور : لسان العرب مادة (سحر) .

(١٣) الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ . ص ١٣٦.

(١٤) ابن منظور : لسان العرب (مادة سحر) .

(١٥) العسكري : الصناعتين : في على محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة ١٩٧٨ ص ١٦ .

(١٦) الأمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج أ ص ٤٢٥ .

(١٧) ابن منظور : لسان العرب (مادة سحر).

(١٨) ابن طباطبا : عيار الشعر تحقيق - طه الحاجري - محمد زغلول سلام - المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٥٦ ص ١٦ .

الزمان في رواية باسمة بين الدموع

للدكتور عبدالسلام العجيلي (*)

أحمد جاسم الحسين

مفهومات الزمان الروائي :

تتعدّد مفهومات الزّمان لدى النقاد والدّارسين - كمعظم المصطلحات النقدية - كلٌّ بحسب المدرسة التي ينتمي إليها، والمنهج الذي ينهجه ، والأيديولوجية التي يؤمن بها ، والأفق الذي يرى العالم من خلاله .

ونحن بدورنا سنحاول أن نجعل لمفهومات الزمان الروائي بؤرة تتقاطع أو تلتقي فيها لندرس من خلالها الخطاب الروائيالذي بين أيدينا - خاصة - وأن مفهومات الزمان الروائي وافدة إلينا من الغرب، حيث لانزال نمنح من معينه الذي يبدو أنه لن ينضب طالما بقينا على مانحن فيه ؟؟؟ ؛

اللهم سوى الزمان النحوي [1]، الذي يُجزّء أنّات الزمان المتكاملة المتواشجة .

ويمكننا أن ننظر إلى الزمان الروائي من كوى ومسارب متعددة : من حيثُ جوّانيته وبرّانيته ، وانفتاحه وانغلاقه ، وكذلك من حيث ترتيب الأحداث وتزامنها ومدتها .

وبرصد آراء النقاد في الزمان بشكل عام والروائي منه بصورة خاصة يظهر لنا مدى التباين بين وجهات النظر تارة ، وتقاطعها طورا، مما

يدفعنا لتلمس خيط مشترك - وإن كان رفيعا - بين هذه الآراء ونحن نتابعها عبر سيرورتها التاريخية ، ابتداء بهيغل وبرغسون اللّذين يعدّان الزمان : « نمط الإنجاز ، ذو دلالة وضعية متطورة [٢]، فيما نجد أن الأمر مختلف عند لو كاتش حيث يرى أن الزمان عائق في وجه الإنسان عندما يصفه بقوله : «هو عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق [٣].

فيما يعوّل باختين على الزمان الروائي أهمية كبيرة لتميّزه بالتعايش بين الأزمنة المتعددة هذا التعايش الذي يؤدي إلى تفاعلها وتلاقحها وبالتالي إلى تمايزها [٤].

وجان بويون هو الآخر متفائل بأهمية الزمان حيث يعدّه المفتاح الذهبي لفهم الأعمال [٥] الأدبية ، وأنه شرطها الضروري كي تتوضّح للإنسان ، أي إنسان سيّان في ذلك القاريء العادي والدارس والباحث والناقد.

ويرى جورج بولي : « إن الزمان الإنساني هو الزمان الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير » [٦] .

وغير خاف على الباحث أن هذه الآراء والمقولات تُقلع بصورة أو بأخرى من مقولات فلسفية وأفكار مجرّدة تكون دافعة لهذا الباحث أو ذاك لأن يتمسك بفكرة أو برأي ما .

ومن المفيد القول : إن الزمان الروائي قد وثب وثبتينْ كان لهما أبلغ الأثر في تحديد مساره وإعطائه الدور الذي يستحق : أولاهما كانت مع مدرسة الشكلانيين الروس في الربع الأول من هذا القرن ، وثانيهما في الربع الثالث من القرن ذاته مع البنيوية بمختلف تجلياتها والتي أولَتْ الزمان أهمية يستحقها .

وللتدليل على وجهة النظر هذه سنستعرض بإيجاز آراء البنيويين

التي تتلاقح متآلفة أحيانا ، وتتناءى متباعدة في أحايين أخرى ، فرولان بارت يرى الزمان من وجهة دلالية حيث يقول : « الزمان السردي ليس سوى زمان دلالي ، أمّا الزمان الحقيقي فهو وهم مرجعي » (٧).

بينما الزمان الروائي عند ميشال بوتور متقطع وليس بمتسلسل «وحتى الروايات الواقعية التي تبدو أكثر التزاما من غيرها بالتسلسل الزماني قلما تقدم لنا زمانا متسلسلا (٨) ؟؟؟؟ والعادة هي وحدها التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد » (٩).

والأمر مختلف عند موريس نادو حيث يرى أن : « الزمان ليس وعاء تتكدس فيه الأحداث بل هو مرتبط بنا ونحن الذين نمدّه بالأهمية بل تنبع أهميته مما نمده به » (١٠).

وهذا الإهتمام البنيوي بالزمان الروائي بلغ أوْجه عند آلان غريبي عندما قال : « ولعلّه مصيب -: الزمان قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره » (١١) .

وأمّا النقاد العرب فأغلب أقوالهم منقولة من الغرب بحرفيتها أو بمعناها ؟؟؟.

ومن المؤسف أن نجد رأياً لحسن بحراوي يقول فيه : « ويمكن القول باختصار ، بأن الزمن الروائي ، في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه ، قد وضع الباحثين أمام مشكلات لاتخص مجال اشتغالهم وجعلهم من ثمّ يصرفون جهودا طائلة في سبيل التعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره تاركين مهمتهم الأصلية التي هي تحديد مواقعه في النص والبحث في أواليات عمله» (١٢).

وهكذا تبين لنا من استعراض الآراء السالفة أن للزمان الروائي أهمية كبيرة أماط اللثام عنها عدد من النقاد ، وهم بذلك قد أسْدوا خدمة عظيمة لاكتشاف كنه الرواية ، وحقّقوا فتحا هاما في بنية الشكل الروائي.

تداخل الأزمنة :

قبل الولوج في الحديث عن تداخل الأزمنة أرى أنه من الضروري أن نعددها - وإن لم تكن ثابتة العدد - ونحدد موقفنا منها، ومفهومنا لها، فهي أربعة أزمنة :

أولها: زمان القصة الذي يسميه بعضهم زمان الحكاية (١٢) ويدعوه آخرون زمان الوقائع ، وهو (١٣) زمان أحداث القصة قبل كتابتها عندما كانت مادّة خاماً ، وأهم خصائص هذا النوع من الزمان هي تعدّد جوانبه حيث تجري أحداث متنوعة بوقت واحد الأمر الذي يستحيل وجوده في زمانالخطاب .

وثانيها : ما أطلق عليه بعضهم زمان القص ،(١٤) وبعضهم زمان الحكي ،(١٥) ودعاه آخرون زمان السرد ، (١٦) وهو الزمان التخييلي الذي يرسمه لنا الكاتب عبر خطابه متكئا بطريقة أو بأخرى على زمان القمة الخام أيْ زمان الخطاب .

أمّا الزمان الثالث : فهو زمان القراءة المتعلق بالمتلقي أيا كان مستواه وهو خارج أهداف دراستنا هذه .

وأميز الأزمنة هو الزمان الرابع - النسفي - الذي سينال وقْفة متأنية في هذا الفصل ؛ وإن كنا سنبدأ حديثنا بزمان الخطاب البادي أمامنا فاتحين من خلاله مسارب على زمان القصة بحسب ما يقتضيه البحث، حيث سنعدد بعض سماته مستشهدين من روايتنا موضوع الدراسة بأمثلة لهذه السمات.

ونحن هنا لانطلق من التنظير إلى التطبيق وهو الفخ الذي ادّعينا أننا سننأى عنه في المقدمة بل استنبطناها من الجهود التي سبقتنا، وبالإعتماد على الخطاب الذي بين أيدينا.

ولعلّ إيلاء زمان الخطاب هذه الأهمية نابع من قناعتنا باستحقاقه لذلك حيث ننطلق منه - أو نزعم ذلك - لننتهي إليه، نَرودُه، ونَرُوزه، محلّلين سابرين لنصل إلى أقانيمه وهي:

أولا : يمتاز زمان الخطاب بكونه زمان انتقائي ونعني بالإنتقائية : الإختيار الواعي للشيء المفيد، ذلك أن زمان القصة كالحياة فيه كثير من الأمور اللامفيدة والتي لايقدم ذكرها أي شيء لزمان الخطاب.

إن زمان القصة في رواية باسمة بين الدموع يتجاوز ثلاث سنوات لم يقدم لنا الكاتب منها سوى خمسة وأربعين يوما قدّر الكاتب - وقد أصاب - أنها تقدم ما يريد إيصاله للمتلقي.

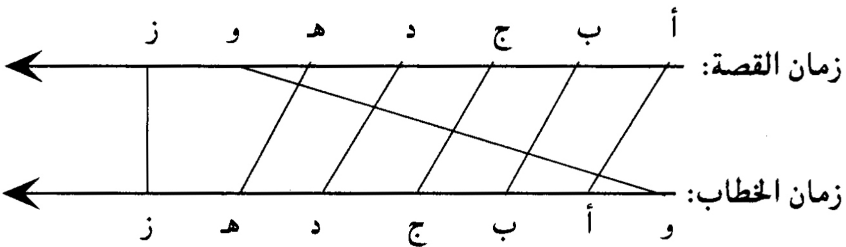
ثانيا : اختط الكاتب في زمان الخطاب خطاً يختلف عن خط زمان القصة حيث قدّم وأخرَّ بحسب مقتضيات الأحداث ولم يسرْ في ترتيبه على طريق زمان القصة، ففي المدخل (مدخل (١٧) الخطاب) مثلاً يقدّم لنا ما يحدث في أواخر زمان القصة، ناهيك عن التقديم والتأخير في كل فصل، وهذا كله لغايات فنية أراد تحقيقها ونجح في ذلك كالتشويق، وتقديم إحدى بؤر الخطاب رأي الكاتب أنها تخدم خطابه الروائي.

ثالثا : يمكننا أن نقبض على زمان الخطاب عبر التمفصلات العامة والمظاهر الزمانية كاللحظة والدقيقة والساعة واليوم والأسبوع والشهر والسنة حيث يغص الخطاب الروائي بمثل هذه الإشارات وهي إن دلت على شيء فإنها تدل على أهمية الزمان في الخطاب الذي بين أيدينا، وأن الشخصيات تولِيه أهمية كبيرة، وهو لها بالمرصاد لحظة بلحظة، وما تأكيد الكاتب على ذلك إلا إشارة خفية إلى دور الزمان الكبير في خطابنا الروائي هذا، سواء أكان لحظةً أم سنة ؟؟؟.

وبعد إحصاء هذه التمفصلات وتلك المظاهر وجدت أنها تتجاوز ألف وخمسمائة إشارة ؟؟ أي بمعدّل خمسة مظاهر في الصفحة الواحدة وهي نسبة كبيرة ؛ لو وازنا هذا الخطاب بغيره.

رابعاً : لقد استفاد الكاتب من التقنيات الروائية مسخّراً إياها لخدمة ما أراد حيث أكثر من الوقفة والمشهد والتسريع لوصف ما يجري ، ففي حادثة التدهور التي استمرت للحظات قليلة استغرقت ثماني صفحات (١٨) ، واللقاء مع باسمة في بحمدون الذي استمر لساعات لم يأخذ إلا القليل من الأسطر وهو بهذا يؤكد أن لا أهمية لما جرى في اللقاء بل لآثاره التي سيرت بشكل أو بآخر أحداث الرواية.

هذه هي بعض سمات زمان الخطاب في رواية باسمة بين الدموع وفي الترسيمة التالية سأجري موازنة بين سير زمان الخطاب وزمان القصة لنستنتج من خلاله التوافق أو التباين بين الزمانين:



لقد انتقلت النقطة «و» التي هي الحادثة قبل الأخيرة في زمان القصة إلى المقدمة في زمان الخطاب.

وسأقف في نهاية الحديث عن تداخل الأزمنة عند الزمان النفسي - بيت القصيد - لسببين:

أولهما : أنه مهم في تحديد مسار الخطاب.

ثانيهما : طُغيان هذا النوع من الزمان في خطابنا الروائي موضوع البحث.

والزمان النفسي عندنا هو التفاعل الحاصل بين الشخصيات [١٩] والأحداُث ومدى إحساس هذه الشخصيات بالزمان ومتى يطول ومتى يقصر ؟؟؟؟

وهذا يقودنا إلى عدد من التساؤلات:

ما هو دافع الكاتب ليركز على حدث معين ؟؟؟؟

لِمَ يطيل الحديث عن حدث ويقصره عند آخر؟ بل يتك أحداثا بلاذكر؟؟

لِمَ اختار الكاتب خمسة وأربعين يوما لزمان الخطاب من ثلاث سنوات؟؟؟

وبكلمة أدق لِمَ اختار من هذه الأيام لحظات بعينها؟؟؟ فقد تمرّ أيام بل شهور دون أن يتطرّق إليها أو يمسّها بالحديث.

فحديث سليمان عطا الله عن بلدته الذي لم ينل إلاّ صفحات قليلة بشيء بعدم أهمية حياته هناك لأنها لا تخدم أحداث الخطاب ؛ وفي الوقت نفسه يركز على حياته في دمشق عارضا من خلال ذلك التحول الاجتماعي والسياسي آنذاك حيث رصده وسجّله.

والكاتب مدرك لأهمية الزمان النفسي ودوره في تطويل الزمان وتقصيره حيث يعلن على لسان سليمان عطا الله [٢٠] أن حالته النفسية هي التي تُطيل الزمان وتقصره ، وكذلك تتحكم حالته النفسية بإحساسه بأمر ما من وقت لآخر.

وما تركيزه على حياة سليمان عطا الله إلاّ مظهر آخر من مظاهر الاهتمام بالزمان النفسي حيث تغدو علاقته بباسمة هي المسيرة لأحداث الرواية بل إنها هي المتحكمة بمستقبله ، ولعلّ نهاية الرواية المفتوحة أكّدت للقاريء تكهناته حول هذا الأمر .

ولو حاولنا تتبع أحداث الروايةلوجدنا أن اللقاء بين باسمة وسليمان في قاعة المؤتمر [٢١] واللقاء الآخر في بحمدون[٢٢] ولحظة رؤية هيام لقيراط أختها في غرفة نوم لسيمان [٢٣]، وتدهوره والحديث عن الحي القديم هي الأحداث التي سيرت الرواية ، وأعطتها نسغ الحياة مظهرة من خلالها أهمية الزمان النفسي.

وقد تلاقحت الشخصيات بدرورها مع الأحداث (حادثة التدهور واللقاء في بحمدون) لتميّز لنا الزمان الروائي حيث انفتحت الأزمنة على بعضها لتلتقي في الزمان النفسي .

وربما قد تحقق قول باختين : « إن المؤلف المبدع يتحرك بحرية في زمنه، بإمكانه أن يبدأ قصته في النهاية أو الوسط ومن أي لحظة من لحظات الأحداث موضوع التصوير دون أن يخلّ مع هذا بالمجرى الموضوعي للزمن في الحدث المصور [٢٤]».

وقد تبين لنا أن الأزمة تواشجت وتكاتفت متلامحة عبر ما ندعوه بالزمان الروائي كإطار عام.

الزمان والمكان:

تتخذ العلاقة بين الزمان والمكان أشكالا متعددة ، فقد يُعْفي الزمانُ المكانَ ، ويدْرسه ويهمشه ؛ كما الأمر مع الحيّ القديم.

وقد يزيده أهمية وقيمة عبر خلق وظائف جديدة ؛ مما يكون له بريقا خاصا، ويعطيه شأوا كما الأمر مع الطريق بين دمشق وبيروت عندما تكون باسمة راقدة على مقعد مجاور لسليمان بسيارته الذي يختلف عن الطريق عندما تكون باسمة راقدة على مقعد مجاور لسليمان بسيارته الذي يختلف عن الطريق عندما يكون لوحده .

فالمكان وإن كان واحدا إلا أن الإحساس به يختلف من وقت

لآخر، والعجيلي واع لهذا الأمر تماما يدل على هذا قوله:

« هل كانت الطريق بين شتورا ودمشق بالنسبة إلى الأستاذ سليمان عطا الله أطول مما ألفه أو أقصر إنه لا يدري على التحقيق ؟؟ إن الطريق كل طريق، تستمد في العادة طولها أو قصرها بالنسبة إليه لا من إشارات الكيلومترات على جانبيها فحسب بل في الخواطر التي تنقلب في صدره وهو ينهبها في سيارته إلى قصده (٢٥) ».

ويجيد الدكتور العجيلي التعامل مع الزمان والمكان ، أو بكلمة أدق يُحسن رسم أبعاد اللوحة وترسيم الرابط بينهما ؟؟؟ فيُوقف الزمان غير مرة ليصف المكان بكل محتوياته؛ لأنه لامندوحة للأحداث الروائية عن معالم المكان وأشيائه ، نعثر على هذا جليّا في وصفه للحي القديم الذي سأقف عنده في نهاية هذا الفصل ؛ حيث أراد رسم اللوحةالمكانية بكل أبعادها، ويتبين ذلك لنا مع غابة الصنوبر في بيروت التي كانت ملعبا من ملاعب الصبا عند باسمة ؛ تعود لتغدو مكانا للأمنية السرمدية للمرأة وهي أن تُنجب طفلا ، حيث رسم أبعادا للوحة المكانية من أشجار وتربة وطبيعة وحدّدد موقعها بدقة متناهية .

ورؤيتنا للمكان متحوّلة متغيرة بالرغم من كونه هو هو ، حتى إن لم يكن الزمان طويلا بين رؤية سابقة ولاحقة سيّان ذلك من حيث الإحساس به بين الصباح والمساء أو بين الطفولة والشباب فالطريق بين شتورا ودمشق في صباح اليوم الذي ارتحل فيه سليمان وباسمة إلى بحمدون هو غير الطريق المسائي - من حيث الإحساس به - خاصة الموقع الذي حكى فيه سليمان لباسمة قصة جامع الأحاديث النبوية الذي يلعب دورا مغايرا عن دور الصباح حيث كان مصدر فخر له؟؟ ما هي إلا سويعات حتى يغدو مدخلا لإدانة نفسه بعد الذي فعله مع باسمة في كوخ حقير - هو قصر بالنسبة له - على قمة جبل في بحمدون .

« مرة واحدة شعر سليمان بمرارة أو بحيرة مُرّة ، وذلك حين مرّ بالمكان الذي روى عنده لباسمة قصة طالب الحديث النبوي وشروط المحدثين القاسية في التعديل والتجريح . لقد جال بذهنه إذْ ذاك سؤال : أترى أنّ تصرّفه اليوم لا يُعدّ تجريحاً لشروطه القاسية في الرجال الذين يريدهم لمثله الأعلى ؟؟ أين يمكنه أن يسلك الحبّ العابر وعلاقة مثل العلاقة التي كُتبت له مع باسمة في فصول السلوك الأخلاقي (٢٦) ؟؟؟؟ ».

ومثلما يزيد الزمان المكان أحيانا أهمية فإنه يُعفيه من دوره ويهمشه أحيانا ليس عبر تغييرات في أحزانه بل من خلال تحوّلات شخصياته حيث يسحب الزمان البساط من تحت قدميْ المكان ، ويغير فرماناته ؛ إذْ أنّه لم يعد إلاّ في الذاكرة وبقايا الحجارة الموجودة على الأرض، فتقول باسمة متحدثة عن نفسها : « إن باسمة آلتي عُقد قرانها في أحد منازل هذا الحي منذ ثلاثة عشر عاما، وكانت حينذاك في الرابعة عشرة من عمرها أو دونها، فتاة أسمع بها ولا أعرفها أتذكر قصتها ولا أذكر شخصها (٢٧) ».

ولتأكيد دورة الزمان المتميزة التي تجعل جديد البارحة قديم اليوم ، وجديد اليوم قديم غد، تقول باسمة كذلك واصفة بيت أهلها : « إنه منزل قديم أصبح نشازا في هذه الأحياء البديعة ولكنّ أبي يصرّ على سكننا ناله وعلى إبقائه على ما هو عليه (٢٨) ».

وقد نستْ باسمة أن البيت إنْ لم يكن يعني لهاسوى حجارة هو عند والدها رمز ، أليس الأب والبيت من القديم الذي تريد أن تتخلص منه ومن ذكراه ؟ أليست هي والبيوت المحيطة بالبيت القديم من الجديد؟ إنها رحلة الصراع اللامنتهية بين الجديد والقديم؟

صحيح أني أخرج ها هنا من علاقة الزمان بالمكان ظاهرياً لكني أخال أني مازلت أتحدث عن علاقة الزمان بالمكان عبر أداة جديدة وهي الشخصيات ؟؟.

إن الشباب المتحمس أمثال باسمة يرفض القديم بكل سوءاته وحسناته فيما يصر الأب على التمسك به لأنه الأقرب إليه ؛ فقد نشأ بكنفه ، وتغذّى بعاداته، وشرب من نسغه ، لذا يصر الوالد على إبقاء البيت شامخا كقامته فليس من السهولة بمكان أن يتخلى الأب - بالرغم من دورة الزمان اللاإرادية - عن أطر المكان التي يلحّ على إبقائها لأنها جزء لا مندوحة له عنها فهي مجراه الذي يسيل عبره ومصبه الذي يصب فيه ؟؟.

ويمكننا أن نتساءل عن تابعية المكان للزمان هي هي دائمة ؟ أم طارئة؟؟ والإجابة ستكون بلا المنطلقة من الرواية لا من أذهاننا، حيث يغدو المكان قوياً تجذراً لايمكن أن ننسى الأحداث التي جرت فيه تقول باسمة: « سليمان .... يجب أن ننسى ما جرى في ذلك الكوخ في بحمدون يا سليمان ؟؟؟ هل تستطيع أن تنسى [٢٩] » .

إنه سؤال المستسلم الذي يعرف أنه لايمكن أن ينسى ؟ هيهات هيهات أن تنسى باسمة أو حتى سليمان ؟؟؟.

وهذا لا يعني أن المكان متحجر جامد إنه مطواع متحول بحسب الظروف يتأقلم معها يتأكد لنا ذلك عند وقوف سليمان بنقطة ما على طريق المهاجرين في يومين متتاليين مع أن الغاية مختلفة ففي اليوم الأول هي لشرح وجهة نظر، وفي اليوم الثاني لتلبية حاجة ملحة ، لم تر باسمة وسليمان فائدة من تأجيلها فاستجابا لها : « حتى إذا وصلا إلى الجادة المفتوحة حديثاً والمؤدية إلى حي المهاجرين أوقف سليمان السيارة في البقعة المظلمة التي أوقفها عليها ليلة أمس وجذب باسمة برفق إلى صدره » [٣٠] .

والأمر عينه مع غرفة نوم سليمان التي كانت مصدر لقاء لليال طويلة ها هي تغدو حاجزا - ولو بشكل آتي - في طريق زواجه من هيام

لسبب بسيط وهو رؤية هيام لقيراط أختها في غرفة نومه. وقد يؤدي مكان مادورا يعجز عن تأديته غيره لتوفر خصائص غير موجودة في غيره كما مع حادث التدهور ؛ فللطريق بضيقه ، ووجود الوادي بجانبه ، والجبل الشاهق إلي يساره أعطاه أهمية خاصة جعلت الزمان يتوقف ليعلق عليه ويصفه.

والشكل التوافقي بين الزمان والمكان يوجّه العلاقة بينهما فحين أراد الزمان تغيير سليمان اتحد مع المكان : «كل هذه السنين الطويلة التي قضاها في عاصمة الأمويين هنا لم تفده في شيء فظلّ ريفيا يابسا لم يتدمشق[٣١] ....» فهل حافظ سليمان على ذلك إن هذا الوصف له كان في الوقت الذي غدا فيه سليمان على شفا حفرة من التغير اللاإرادي وكان لابد لحدوث هذا التغير من وحدة زمكانية - ولو آنية - فأخذا سليمان إلى خارج دمشق إلى كوخ في بحمدون .... وبكلمات قليلة يمكنني أن أقول : إن علاقة سليمان بباسمة - بؤرة الخطاب الروائي- كانت برزخا لعلاقته مع هيام التي قد يكون مصيرها الزواج الجنة، أو قد تكون مدخلا إلى سَقَر « الفشل» . وبعد هذا الذي قلناه عن علاقة الزمان بالمكان أصل إلي المحطة الأهم في هذا الفصل إلى ما وعدت به في بداية هذا الفصل إلى الحي القديم وهذه الوقفة قصيرة طويلة لسببين :

قصيرة : بالنسبة لما تستحقه الرواية من درس وتحليل - كأعمال العُجيلي كافة .

طويلة : إنْ قسناها بالبحث القصير نسبيا حيث عاهدت نفسي ألا أمطمطه؟؟

ولم أختر الحي القديم جزافا بل لأنه مرتع طفولة باسمة البطلة أولا ، ولأنه رمز القديم ثانيا ، وهو المكان الذي استشهدت فيه باسمة الشهادة الأولى ثالثا ، وفيه عادات وتقاليد غير متوافرة عند سواه رابعا ، وفي

أرجائه بثت باسمة بعضا من مكنونات صدرها لسليمان خامسا، فكان الحي المفتاح الداخلي لعلاقة باسمة بسليمان .

فالحي القديم بكل صواه ورموزه ذو دلالة خاصة فتعثر على فتاة شاذّة بالنسبة لمجتمعها، للهياكل المحنطة التي تحيط بها: «ذات أربعة عشر ربيعا» ، واعية متفهمة بالنسبة لقارىء الخطاب هذه الفتاة التي تتحدى المكان ومراسمه وعاداته وقيوده.

إنها مولودة لغير زمانها، تقف بوجه المكان الذي نتشرنق فيه، وتتعنكب ألوف من الفتيات تحاربه بذكائها، بقوة شخصيتها، وتضحي بدمها بأغلى ما تفتخر فيه الفتاة بعذريتها، فيأبى المكان أنْ يستسلم بسهولة فهو قوى عنيف لا يترك من يحاول الإساءة له أولهياكله بلا عقاب وبلا بصمات لاتنسى ، فينتقم ، وهو القوي المتجذر في الأرض وفي أذهان الناس فيبيح عذريتها لأحد هياكله التي يحرص عليها لأنها باعث وجوده عبر علاقة مشروعة كما أطلق عليها « الزواج» . والفريسة قوية ، ذكية ، عنيدة ، لا تستسلم بسهولة ، تثور على المكان وساكنيه على الزمان ، على نفسها ، لتقول لهم جميعا أنا غير تلك السلاحف ، أنا لست دودة قز؟ أنا نسرٌ أأبى إلاّ أن أعانق الحرية؟ ولاأريد أن أصل إلى ذلك بلاثمن؟ وهل تريد أيها المكان أكثر من عذريتي مصدر فخري؟ فتتخلص من المكان وقيوده ، بعد أن تستشهد ويسيل دمها العذري كروحها؛ عبر مر أدخلت فيه بالقوة قشرته قشرة قصر ؟

وبرغم فقدان باسمة لعذرية جسدها إلا أن الروح تأبى أن تدنس فقد ضحى الجسد من أجل سمو الروح ، ضحى بأهم خصلة من خصاله الحميدة؟؟؟

وحركة باسمة التي بدأت قبل سنين طويلة - وأقول حركة لأن الحركة تعني التجدد المستمر - حركة متعددة الجوانب على العادات البالية وعلى

أمثاله الذي تراه قيداً ، وعلى التقاليد الرثة ، وعلى عقول ساكنيه التي أدبر زمانها وولى إلى غير رجعة ؟ أمام هذه الحركة بمختلف تجلياتها لابدمن تغيير المكان لأن زمان باسمة يتطلب مكانا جديدا لقد كانت باسمة سابقة لزمانها فعاشت كما يعيش المولود « السُبيعي » الذي يأتي قبل أوانه ضعيف في البداية ، عانت ، وضحَت بأشياء كثيرة عانت وتكبدت مرتين ، مرة في الحي القديم ، ومرة في كوخ بحمدون وشتان بين الحالين؛ أولاهما أجبرت عليها، وثانيهما سعت إليها من أجل أن يحيا حبّها الذي غدا الحدث الأهم في سيرورة حياتها.

حياتها التي تعدّ حركة متجددة متطورة تتسامق بتعرضها للصدمات ....

تهجر المكان كله عندما يكون السبب في إزعاجها أو إزعاج غيرها، فثورتها في بداية العمر توّجتها بثورة في منتصفه ؛ وكأنها على علاقة حميمة وطيدة مع التطور يتسامقان ويتساوقان معاً نحو اللاثبات في حال كونه مدخل التخلف والجهل .

قبل الحديث عن سيرورة الزمان وصيرورته في خطابنا الروائي سنحدد مفهومنا لكل منهما فالسيرورة تعني الزمان في سيره الطبيعي العادي بينما الصيرورة تنبؤ وتوقع لماتؤول إليه الأمور.

وتقابل الصيرورة الاستشراف [٣٢] عند بعض النقاد والاستباق[٣٣] عند آخرين لأن الزمان نهر دائم الجريان ينبع من المستقبل ليمرّ في الحاضر صابافي الماضي، والفصل بين أجزاء الزمان فصل ميتسر لا وجود له على أرض الواقع فهو سلسلة متصلة الحلقات [٣٤] لأن رؤيتنا للزمان رؤية شمولية عكس من يفصله ويقطعه إربا إربا ؟.

وعلى ضوء هذا الفهم للزمان في سيرورته وصيرورته سنحاول أنْ نلامس الزمان في خطابنا هذا - باسمة بين الدموع - ملامسة رقيقة حيث

يأخذ الزمان عبر سيرورته الجزء الأكبر من صفحاتها ؛ وخصّت الجزء الآخر للصيرورة غير باترة الثانية عن الأولى مقدمة الصيرورة على السيرورة عبر تحكّم الأولى بالأخرى .

وسأتناول بالبحث الزمان عبر صيرورته لأصل إلي سيرورته - وإن كانت الطريق غير لاحبة- لأنه لامندوحة لي عنها كي لا أقع في فخ التناقض بين التنظير والتطبيق الذي يسيطر على معظم الدراسات النقدية العربية ؟؟. ورسم المستقبل للحاضر واضح منذ الصفحات الأولى : « ... قال لنفسه : إنه لو انزلقت سيارته لكانت أهون شرها أن تنطح به الجبل إلى اليسار فإن جنوحها إلى اليمين يعني تدهورها في الوادي الذي يسقط عموديا على سهل البقاع » (٣٥).

فلا يخيب الجواد « السيارة » ظن فارسه « سليمان عطا الله » في التدهور حيث تنزلق السيارة لكن ليس باتجاه الجبل بل نحو الوادي وهو الذي خاف منه ، وحسب حسابه حتى إنه هيأ نفسه له سواء أكان في الأفكار حيث ذكر خواطره كلّما مر في هذا الطريق أو فى الواقع حيث لم يطلق للسيارة عنانها بل كبح جماحها ، ولجمها بأن خفف سرعتها؛ غير أن هذا كله لم ينفع ، فوقع ما وقع، وتدهورت السيارة كما تنبأ بذلك، أو بكلمة أدق كما رسمت الصيرورة السيرورة.

ثم يصف رباطة جأشه بعد أن حدث ما حدث التي يعرف أنها لن تدوم طويلا فيرسم المستقبل بعد أن وعي الحاضر الذي أصبح من الماضي، وكأنه عبر هذا الحديث يوجد المسوّغات ؛ فينقلنا من الصفحة السادسة في المدخل (الطريق الزلقة) إلى الصفحة الرابعة والخمسين بعد المئتين (بقية الدموع) الفصل السادس من الخطاب ويهدف من كل هذا إبلاغ المتلقي من أن هذه الحادثة وما تلاها هي لبّ الخطاب الروائي يقول : « غير أنه يعرف كذلك أن رباطة الجأش هذه لن تثبت إلا لحظة أو ساعة أو يوم معين وأنه سيجد نفسه فجأة وقد ملأ الحادث وعيه » (٣٦).

حقاً يملأ الحادث وعيه وتفكيره وحياته ، بل يسيّر حياته فترة من الزمان، فيدخله المشفى ، ويجيء بباسمة إليه وحسين أبي عمشة وغير ذلك.

وتلخص باسمة نهاية الخطاب الروائي بكلمتين اثنتين تكررهما غير مرة: « لماذا لا تتزوجها »؟ (٣٧) وأخال أن هاتين الكلمتين يسيران علاقة باسمة بسليمان ، بل وبالخطاب كله فبعد التعرف ، واللقاءات الحميمة المستمرة ، والتي تدرك باسمة أن مآلها يكاد يذهب سدى ، وكذلك حال اشباهها ، وإن استمرت ، ستصل إلي المنحدر الآخر للقمة « القرف » ؛ فباسمة واعية لذلك ولا تريد لعلاقتها بسليمان أن تصل إلى منحدر الذروة ؟؟.

ويحاول العجيلي عبر خطابه هذا - وربّما نجح في محاولته- إقناعنا بأن لبطل الرواية سليمان عطا الله حاسة خارقة . فيتهيأ لاتصال هاتفي مع سعاد زوجة الأستاذ عبد الحليم مع أنه فارقها قبل دقائق ، ولكن هناك مسائل لم تنته بعد فجاءت الجلسة السابقة مهيأة للاتصال : « وكان بال سليمان مشغولا بالتفكير في سعاد حتى إنه حين رنّ جرس تلفونه رفع السماعة إلى أذنه متوقعا أن يكون الصوت الذي سيأتيه من جانب السلك الآخر هو صوتها ، وحقا كانت زوجة صديقه هي التي تحدثه؟ سألها وقد دُهش لتحقيق ما توقعه كأنما تحققه مستحيل ...... سليمان لقد كنت رائعا في هذا المساء ...... أتدري أني كنت طوال الوقت أقارن بينك وبين عبد الحليم (٣٨) ؟ ».

وكي لا يكون وقع الصيرورة قويا مفاجئا تقوم بتسخير السيرورة وتتخذها كأداة لذلك ، والأمثلة كثيرة في خطابنا الروائي هذا ، ولنتخذ المثال التالي وهو ما جرى في زمن مضى وهو بذلك استغلال الحاضر ليهيء للمستقبل (٣٩) الذي لا يعرفه القاريء يقول:« ولاشك أن كل

الذين وقعت أنظارهم على سليمان وباسمة في ذلك الصباح من مقبلين إلى دمشق أو قادمين منها كل الذين وقعت أنظارهم على هذا الفتى وعلى هذه الفتاة ..... في سيارة فارهة تتهادى على الطريق الجميلة قد رأوا فيهما عاشقين في رحلة غرام»[٤٠] .

ولم يكذب سليمان وباسمة مزاعم أولئك الظانين المسافرين وخولوا الشك إلى يقين ، وتكهناتهم إلى حقيقة واقعة في الصفحات التالية.

ولم تكتف الصيرورة بذلك بل إنها تسخر المكان عبر سيرورة الزمان لخدمة الأحداث التالية ففي أحد المطاعم يجلس الحبيبان بزاوية منعزلة مظلمة مهيأة لما أراده سليمان : « وتطلّع إلى باسمة التي كانت إلى جواره تقرأ في قائمة الطعام المزوّقة ، وترفع بين الحين والحين رأسها متأملة في تزيينات جدران المطعم فأحس بغبطة تملأ حنايا صدره أن تكون رفيقته في هذا المساء فتاة في هذا الحين في هذا الجو اللذيذ ، لم يكن يحسّ في قلبه بنقمة عليها ولا في عروقه شهوة إليها ،[٤١] .

وتترى الأحداث متتابعة في سيرورتها ، توجّهها الصيرورة، وتحدّد وجهة سيرها حيث لاتخيب توقعات « رقاص الدكتور إلياس » في التناسب بين سليمان وهيام [٤٢]، وكذلك ما حدث مع حسين أبي عمشة وربطة عنقه [٤٣]، والأمر عينه مع أمنيات باسمة ، ودخول سليمان المشفى، وأخيرا عدم لحاقه بباسمة في المطار [٤٤] كل هذه الصيرورات وغيرها هيأت هي لنفسها السيرورات الملائمة كي يكون وقعها هادئا مقبولا ؟؟؟.

وقبل أن أنهي الحديث عن سيرورة الزمان وصيرورته أرى أنه من المفيد أن أقف وقفة أهم سماتها أنها غير متأنية عند علاقة سليمان بباسمة (الروح) ، وناتاشا (الجسد) ، حيث تؤلف هذه العلاقة بؤرة الخطاب الروائي ، هذه العلاقة التي ستوأدها باسمة الميتة في صيرورتها ،

الحية في سيرورتها، أو كأنها هي سيرورة لصيرورة أخرى (هي علاقة سليمان بهيام) ؛ تلك العلاقة هي المستقبل اللاواضح التي تُنبيء بها باسمة ، وتوقعها إلياس عبر رقاصه ، تسيرا لأحداث السيرورة بكل ما فيها، تُعجّل بإنهاء العلاقة بين سليمان وباسمة ؛ فتثبُ بها وثبات سريعة.. وبعد ذلك تُوقفُ باسمة العلاقة خيراً من المنحدر نحو الحضيض.

وهيام الصيرورة شأنها شأن كل صيرورة غامضة ، وإن وضحت بعض معالمها فعندما تُطرد باسمة من شقة سليمان في سيرورة الزمان فإن سليمان يثب بالزمان وثبات سريعة نحو صيرورته ، وسفر باسمة وتأخر سليمان عن المطار وغير ذلك هذه الأحداث كلها تواشجت كسيرورة مظهرة لنا أنها هي التي تأتي بالصيرورة مع أن الصيرورة وفق فهمنا للزمان هي التي ترسم السيرورة وتوجهها . ويمكننا أن نختم بالقول : إن الزمان عبر صيرورته قد قاد الزمان عبر سيرورته مما جعل الأحداث متوقعة للمتلقي، وبالتالي غير غريبة ولا مفاجئة وتلك أهم خصائص خطابنا الروائي « باسمة بين الدموع » .

خاتمة

بناء على ما تقدّم يمكنني أن أختم بالنتائج التالية:

١ - يثور الخطاب الروائي على الدورة الروتينية للزمان، حيث يبدأ بما قبل الوداع لينتهي بالوداع ، عكس زمان القصة الذي يؤكد على الدورة الروتينية للزمان ، حيث يبدأ باللقاء وينتهي بالوداع.

٢ - دارت الأحداث كلها في الفلك الرئيس وهو علاقة باسمة بسليمان، واستمدّت نسغ الحياة منها .

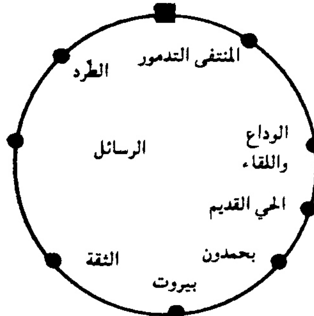
٣ - لعب الزمان دورا كبيرا في تطوير وعي الشخصيات وتغيير مفهوماتها .

٤ - انصهرت الأزمنة متجلية بالزمان النفسي الذي كان له الدور الأبرز في الخطاب الروائي .

٥ - وجّهت صيرورة الزمان سيرورته وهذا إنْ دلّ على شيء فإنه يدل على وعي الكاتب ، وبالتالي شخصياته وحدسها المبنى على وقائع قد حدثت .

٦ - ترك الزمان الروائي النهاية مفتوحة مما أعطى المجال لتأويلات شتى يمكن للمتلقي أن يحدد بعضا منها ، بالإعتماد على صيرورة الزمان أولا وسيرورته ثانيا .

٧ - يمكن تلخيص الرواية بالدائرة التالية :



ملخص الرواية بمحطاته الأهم

الهوامش

(*) فاز هذا البحث بجائزة اتحاد الكتاب العرب (المركز الأول) للمقالة النقدية لعام ١٩٩٣ بسورية وقد تشكلت لجنة الحكم من الدكاترة (د. سمر روحي الفيصل و د. عبد الله أبو هيف و د. نعيم اليافي).

(١) المطلبي . مالك ، الزمن واللغة . صم ٤٣ الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦.

(٢) بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، ص ١٠٩ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت: ١٩٩٠.

(٣) المرجع نفسه : ص ١٠٩ .

(٤) المرجع نفسه : ص ١٠٩ .

(٥) المرجع نفسه : ص ١١٠ .

(٦) المرجع نفسه : ص١١٠ .

(٧) المرجع السابق : ص ١١١.

(٨) المرجع السابق : ص ١١١.

(٩) المرجع السابق : ص ١١١.

(١٠) المرجع السابق : ص ١١١.

(١١) المرجع السابق : ص ١١١.

(١٢) قاسم ، سيزا ، بناء الرواية ، ص ٣٨ طبعة أولى . دار التنوير . بيروت ، ١٩٨٥.

(١٣) الحمداني ، حميد ، بنية النص السردي . ص ٧٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩١.

(١٤) المرجع نفسه : ص ٧٢.

(١٥) الككلي ، عبد السلام ، الزمن الروائي . ص ٤٨ ، مكتبة مدبولي . القاهرة ، ١٩٩٢.

(١٦) ريكاردوجان قضايا الرواية الحديثة ، ص ٢٥٠ ، ترجمة صباح الجهيم ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٧.

(١٧) العجيلي ، عبد السلام ، باسمة بين الدموع ، من ص ٦ إلى ص ٢٥ ، دار الشرق العربي ، بيروت.

(١٨) المصدر نفسه ، من ص ٦ إلى ص ١٢ .

(١٩) الفيصل ، سمر روحي ، حقول الرماد بين البنية التكوينية وبناء الرواية ، الوحدة ، السنة الخامسة ، العدد ٤٩ ، تشرين الأول ١٩٨٨ ، ص ١٤١ .

(٢٠) باسمة بين الدموع ص ١٤٦ .

(٢١) المصدر نفسه : ص ٣٧ .

(٢٢) المصدر نفسه : ص ٩٣ .

(٢٣) المصدر نفسه : ص ٢٣٣ .

(٢٤) باختين ، ميخائيل ، اشكال الزمان والمكان في الرواية ، ص ٢٣٦ ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٠.

(٢٥) باسمة بين الدموع ص ١٤ .

(٢٦) المصدر السابق : ص ٩٥

(٢٧) المصدر نفسه : ص ٧٦.

(٢٨) المصدر نفسه : ص ٢٩ .

(٢٩) المصدر السابق ص ١٣١.

(٣٠) المصدر نفسه : ص ٩٦ .

(٣١) المصدر نفسه : ص ٤٥.

(٣٢) بنية الشكل الروائي ص ١٣٢.

(٣٣) بناء الرواية : ص ٦١ .

(٣٤) أدين بهذه النظرة للزمان لاستاذي الدكتور نعيم اليافي .

(٣٥) باسمة بين الدموع : ص ٨.

(٣٦) المصدر نفسه : ص ١٥ .

(٣٧) المصدر نفسه : ٣٥٦.

(٣٨) المصدر نفسه : ص ٥٨.

(٣٩) زايد ، عبدالصمد ، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٢٩٠.

(٤٠) باسمة بين الدموع ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(٤١) المصدر السابق ص ١٣٠.

(٤٢) المصدر نفسه : ص ١١٤.

(٤٣) المصدر نفسه : ص ١٦٨.

(٤٤) المصدر نفسه : ص ٣٢٩.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر:

- العُجيلي ، عبد السلام ، باسمة بين الدموع ، دار الشرق العربي ، بيروت.

ثانيا : المراجع:

- باختين ، ميخائيل .
١ - أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩١.
- بحراوي ، حسن.
٢ - بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠.
- ريكاردو ، جان .
٣ - قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- زايد ، عبدالصمد .
٤ - مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٨.
- العيد يمنى .
٥ - تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي . بيروت ، ١٩٩٠.
- قاسم ، سيزا .
٦ - بناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٥.
- الككلي ، عبدالسلام .
٧ - الزمن الروائي ، مكتبة مدبولي ، القاهر ، ١٩٩٢.
- لحمداني ، حميد .

٨ - بنية النص السردي . المركز الثقافي العربي . بيروت ، ١٩٩١.
- لوكاتش ، جورج .
٩ - نظرية الرواية ، ترجمة نزيه الشوفي ، دمشق ، ١٩٨٧.
- ميرهوف ، هانز .
١٠ - الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزق ، مراجعة العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ، ١٩٧٢.
- المطلبي ، مالك
١١- الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦.
- هاليرين ، جون .
١٢- نظرية الرواية ، ترجمة محيي الدين صبحي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨١.
- يقطين ، سعيد .
١٣ - انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ .
١٤ - تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ .

ثالثا : الدوريات :

- الفيصل . سمرروحي .
١- حقول الرماد بين البنية التكوينية وبناء الرواية ، الوحدة ، السنة الخامسة ، العدد ٤٩ ، تشرين الأول ، ١٩٨٨.
- اليافي ، نعيم .
٢ - الملحق الشهري للأسبوع الأدبي ، العدد ١٨ ، نيسان ، ١٩٩١.

التلقي في النقد العربي القديم

رشيد يحياوي

من المؤكد أن التلقي عملية واجبة لاكتمال الغايات التي يهدف إليها كل إبداع لغوياً كان أم غير لغوي . ونستطيع أن نقول بأن التلقي وهو يحدث خارج النص، فإنه لا وجود له دون هذا النص نفسه . وقد آن الأوان لكي نرجع لاستكمال عناصر الواقعة الإبداعية في إنتاجها وتمظهرها وتلقيها وسياقاتها .

ولما كان مدار حديثنا هنا هو الشعرية العربية في تخصيصها النقدي، فإن مزالق وإشكالات كثيرة تواجهنا. وعلينا أن نتجنب أن يكون هدفنا إثبات أن الشعرية العربية عرفت وعيا بالتلقي وبوجوده. سيكون ذلك من تحصيل الحاصل مادام التلقي من مستلزمات العملية الإبداعية. فالتلقي ضارب بجذوره في الأدب العربي منذ جاهليته. يكفي أن نذكر في هذا السياق أن من المظاهر العامة لذلك التلقي احتفال الجاهليين بميلاد الشاعر وأن من مظاهره الخاصة والقديمة أيضاً قبول كل من امرئ القيس وعلقمة الفحل الاحتكام إلى رأي المتلقي المتمثل في أم جندب .

كما أن من هذه المزالق أن نتبنى فهما مبسطا للتلقي بأن نحصر المتلقي في الناقد . ذلكا أن فهما كهذا لن يقودنا في أحسن الأحوال سوى لصياغة سطحية لما كتب حول النقد العربي القديم . حيث يكون من السهل في هذه الحالة أن ندخل كل ما سجله القدماء حول محاسن

وعيوب الشعر ضمن التلقي عامة . بل ندخل أيضاً ضمن ذلك آراءهم في قضية السرقات الأدبية ومواقفهم من كل من الطبع والصنعة والقديم والمحدث ...

ومن أمثال هذه المزالق أن نستسهل البحث عن حضور المتلقي من خلال استقصاء ما يشير إليه من ضمائر وأسماء ضمن نسيج النصوص الإبداعية والنقدية . ذلك لأن هذا العمل سيكون بدوره من تحصيل الحاصل ما دام الحضور اللغوي للمتلقي بارزا وراسخا في الأدب العربي منذ شعره الجاهلي .

إن من الإشكالات الأساسية في رأينا أن نبحث في نقطتين:

١ - الصيغ التي جعلت التلقي مكونا مائزا لأنواع وأنماط الأدب .

٢ - الصيغ التي جعلت التلقي عنصرا فاعلاً في تكوين وتوجيه الفعل النقدي . وبالتحديد حين يصبح المتلقي هو من يتوجه إليه الناقد. وسنحاول في هذا المبحث تتبع النقطة الثانية على أن نعرض لبعض ما نراه داخلا في قضايا وإشكالات التلقي في مباحث أخرى. وقد اخترنا هنا متنا مهمشا داخل دائرة النقد العربي القديم لكون صاحبه لم يتفرغ للنقد . نقصد رسائل ابن حزم . ولعل في اختيار هذا المتن المهمش أكثر من دلالة حول غنى مبحث التلقي داخل النظر الشعري والأدبي العربي القديم.

فتجربة ابن حزم في حياته نموذج دال على التفاعل مع المتلقي . ذلك أنه تقلب بين ترف القصور ونعيمها وبين قسوة التغرب والسجن وتقلب بتقلب الأحداث السياسية التي عرفتها الأندلس بقرطبة . وكان في صراحته وحدة ردوده وهجومه ما عرضه لمضايقة أهل عصره من فقهاء وأئمة وحكام . فوصفهم بالجهل والتقليد حتى وصل الأمر بهم لإبعاده وإحراق كتبه . على أن كل ذلك لم يصده عن نقدهم .

أغلب كتب ابن حزم ورسائله موزع بين معارف وعلوم متعددة وأهمها تلك التي أطرها مذهبه الظاهري المتميز . وإذا كان ابن حزم جادل في هذه الكتب معارضيه وفصل فيها آراءه في الفقه وأصوله، فإن حديثه عن الأدب شعرا وبلاغة ظل تابعا لمعالجته الفقهية الظاهرية لسلوك الناس وممارساتهم وثقافتهم في اتصالها بالشريعة . لكن هذا المنحى يجب ألا يمنع من إضاءة بعض آراء الرجل في النقد الأدبي بقصد إبراز انفتاح نقدنا القديم على مجالات أخرى غير أدبية ومنها الفقه في أخذه بالتلقي والمتلقين.

وفي رأينا استقطبت نظر ابن حزم النقدي محطتان رئيستان نقف هنا عندهما تباعا، وهما البلاغة والشعر :

١ - البلاغة : تلقي العامة وتلقي الخاصة:

يعرف ابن حزم البلاغة تعريفا سياقيا انطلاقا من تلقي المرسل إليه . ويجعل عنصر الفهم هو المعيار الفني يسم الرسالة بميسم البلاغة أو ينزعه منها ، أما هذا المرسل إليه أو المتلقي فينقسم إلى صنفين ، عامي وخاصي . والمعادلة الصعبة في الرسالة البليغة هي أن تحقق مقصد الإفهام للصنفين معا من المرسل إليهما رغم تفاوت مراتبهما في المعرفة . يقول اين حزم : " البلاغة ما فهمه العامي كفهم الخاصي وكان بلفظ ينتبه له العامي لأنه لا عهد له بمثله ، ينتبه له الخاصي لأنه لا عهد له بمثل نظمه ومعناه ، واستوعب المراد كله ولم يزد فيه ما ليس منه ولاحذف مما يحتاج من ذلك المطلوب شيئا ، وقرب على المخاطب به فهمه ، ولوضوحه وتقريبه ما بعد ، وكثر من المعاني وسهل عليه حفظه لقصره وسهولة ألفاظه . وملاك ذلك الاختصار لمن يفهم ، والشرح لمن لايفهم ، وترى التكرار لمن قبل ، وإدمان التكرار لمن لم يقبل أو غفل " (١).

والبلاغة في هذاالتحديد لا ينظر إليها في ذاتها من حيث لغتها وبناؤها، بل من حيث وضعها التداولي . حيث يظهر جليا أن النعت البلاغي للرسالة لا يتأكد إلا بنجاح المرسل إليه - وهو هنا الخطيب في الغالب - في تحقيق مقصده . وهذه النظرة النفعية للبلاغة ليست جديدة في الإرث البلاغي العربي . وقد مثلت المعيار النقدي عند الجاحظ على سبيل المثال . فبخصوص الافهام نجد في "البيان والتبيين " مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام " (٢) وبخصوص تحديد البلاغة في جمعها بين العامة والخاصة يقول عبد الحميد الكاتب : " البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة " (٣). كما أن بشرا المعتمر قد حدد بما فيه الكفاية دور السياق الخارجي في البلاغة وفي لغتها مؤكدا أو لوية الغاية النفعية من خلال قوله : "وإنما مدار الشرف على الصواب ، وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال"(٤) وبهذا نجد أنه برغم البعد الزمني ظل نفس الحكم مستمراً عند ابن حزم. وما ذلك إلا لكون البلاغة من شروط تحقيق التواصل . لكن كيف تم النظر الى الصنفين من المتلقين ضمن هذه العملية التواصلية التي أرجعوا إدارتها وتسييرها للمرسل ؟

لقد أكد النقاد والبلاغيون العرب وجوب تحقيق المبلغ غايته باقناع العامي والخاصي معا بمحتوى الخطاب وصولا إلى المعادلة الصعبة التي حددها بشر بن المعتمر . أقصد إفهام العامة معاني الخاصة . غير أنهم احتفظوا مع ذلك بتفاوت نسبي بين تلقي الطرفين . بل بين نوعين من التلقي ، تلقي الخاصي وتلقي العامي . ويظهر أن أساس هذا التمييز راجع الى مقولة عبد الحميد الكاتب المشار إليها : " البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة " والتفاوت بين الطرفين في هذه المقولة جلي . فعبد الحميد الكاتب يميز بين الرضا

وبين الفهم . إذ يخص الرضا بالخاصة والفهم بالعامة . ومرد هذا التخصيص كون الخاصة لاتكتفي بطلب الفهم بل تتعداه الى طلب صيغ وطرق تحقيق الفهم ، وابن حزم لا يخل بهذا التخصيص . فهو وإن حدد للبليغ غاية صعبة متمثلة في جعل الطرفين متشابهين في الفهم ، أي " ما فهمه العامي كفهم الخاصي " ، فإنه يترتب على مسألة " اللفظ " تمييزا بين الطرفين فبواسطة اللفظ يثار انتباه المتلقي خاصيا كان أم عاميا . أما بعد مرحلة الإثارة ، فيتفاوت كل من المتلقيين ، فالعامي ينتبه للفظ لأنه لاعهد له بمثله . أما الخاصي فينتبه للفظ ليس لأنه لا عهد له بمثله - شأن العامي - ولكن لأنه لاعهد له بمثل الصياغة اللغوية الجديدة له والممثلة في النظم والمعنى ، وبهذا يكون ابن حزم قد احتفظ بدوره بتفاوت رتب الإدراك المعرفي بين المتلقيين ، جاعلا المتلقي الخاصي لا يكتفي برتبة العامي ، بل يتجاوزه إلى طلب الصوغ الجمالي.

وابن حزم لايكتفي بجعل المرسل إليه ودرجة فهمه مقياسا لنجاح القول البليغ فقط ، بل يحتفظ به لجعله قاعدة لتقسيم القول البلاغي نفسه . فبحسب نوع المخزون الذهني اللغوي عند المرسل إليه أي المخاطب ، وبحسب أساليب البلاغيين في التصرف في هذا المخزون ، يتوزع الصوغ البليغ عند ابن حزم إلى ثلاثة مسالك : الأول يراعي فيه البليغ توظيف لغة مألوفة وهي ماسماه " الألفاظ المعهودة عند العامة " . والثاني لايراعي فيه البليغ الإدراك اللغوي المحدود للمخاطب وإنما يفاجئه بما لم يتعود عليه . أو ما سماه " الألفاظ غير المعهودة عند العامة " . أما الثالث فمسلكه يجمع بين المألوف اللغوي وبين غير المألوف منه . ويظهر من خلال هذا التقسيم الثلاثي أن المتلقي العامي بالذات هو معيار مسالك الصوغ البليغ . ولكي تكون هذه المسالك أكثر وضوحا ، يقدم ابن حزم لها أمثلة من

الأدب العربي . فيمثل للأول ببلاغة عمرو بن بحر الجاحظ ، وللثاني ببلاغة الحسن البصري وسهل بن هارون ، وللثالث ببلاغة ابن المقفع في ترجمته لكتاب " كليلة ودمنة " .

ومن خلال هذه الأمثلة يتبين أن البلاغة عند ابن حزم ليست محصورة في الخطابة على حد ما يوحي به حديثه عن مقاصد الخطيب من المخاطب . إذ الأسماء التي أوردها لأقسام البلغاء تجمع بين الجاحظ المؤلف وبين الحسن البصري الخطيب الواعظ وبين سهل بن هارون الكاتب المترسل وبين ابن المقفع المترجم . وهذه الأقسام الثلاثة لا زائد عليها . فلا نجد لباقي البلغاء عند ابن حزم قسما رابعاً أو خامساً ولايمكن لهم عنده إلا أن ينضبطوا لهذه الخانة المعيارية . يقول " ثم بلاغة الناس تحت هذه الطرائق التي ذكرنا " (٥) .

إن المتلقي عند ابن حزم وفي البلاغة العربية بعامة هو الفيصل في استحسان أو استقباح القول البليغ . لكن ابن حزم لايجعل هذه القاعدة خاصة بالعرب وحدهم بل يجعلها قاعدة كونية مؤكدا خصوصية اللغات والخصوصيات الثقافية لمتداولي البلاغة . يقول: " البلاغة قد تختلف في اللغات على قدر ما يستحسن أهل كل لغة من مواقع ألفاظها على المعاني التي تتفق في كل لغة (٦) .

وبهذا الرأي يصبح القول البليغ نسبي الأدبية . وتتحقق أدبيته داخل سياق لغوي ثقافي معين . بحيث يفقد حسنه بانتقاله إلى سياق آخر . إن البليغ عند ابن حزم ليس دائما ذلك الذي يراعي الأساليب والكلمات المتداولة المستعملة ، فبإمكانه أن يضيف إلى المستعمل كلمات وصياغات جديدة يُعَودُ عليها المتلقي . هذه الكلمات يصفها بأنها " ألفاظ مستغربة " . وما أن يتم استهلاك هذه الكلمات والإضافات من طرف المتلقي حتى تنتقل عند ابن حزم الى المألوف الشائع الذي لايملك الحسن في ذاته .

إن كلمة " لفظ " دائمة الترداد في لغة ابن حزم . فهو يتحدث عن " ألفاظ مستغربة " وعن " اللفظ " الذي يثير به المخاطِب المخاطَب وعن نوع " اللفظ" الذي يميل إليه هذا الصنف من البلغاء أو ذاك . لكن تأكيده على هذه الكلمة لا يدفعنا لنعته بإغفال الصوغ الذي يرد فيه اللفظ فيكسبه محاسنه . إذ يجب إدراج تناوله للفظ ضمن مقصد الإفهام الذي لا يتحقق إلا بتضافر عناصر لغوية وجمالية وتداولية أخرى . ناهيك عن كون ابن حزم يذكر " نظم القرآن " وبصرف النظر عن إيمانه بالفكرة الاعتزالية القائلة بالصرفة ، فإن ذكره لاصطلاح " نظم " يفسر كون اللفظ عنده لا يفي بالغاية دون سياق لغوي . يضاف إلى هذا كله أن إشارته إلى بلاغات اللغات الأخرى تضمنت قرنه بين الألفاظ وبين مواقعها ومعانيها .

لكن كيف تتحق إنتاجية البلاغة في البليغ ؟ يذهب ابن حزم إلى أنه لابد من توفر استعداد غريزي في البليغ هو الطبع ، ويضاف إلى الطبع ضرورة الاحاطة والتوسع في العلوم . أما النصوص التي من الضروري أن تكون وتطعم إنتاجية البليغ عند ابن حزم ففي مقدمتها أربعة : القرآن والحديث والأخبار وكتب الجاحظ. وبذكره الجاحظ يكشف ابن حزم عن ترجيحه للصنف الأول من الأصناف الثلاثة التي حددها للبلغاء أي الصنف الذي يميل إلى استخدام المتداول المعهود من لغة العامة من الناس .

لانجد عند ابن حزم في كتبه ورسائله تقصيا لاستراتيجيات الصوغ البلاغي مع أنه درس العلوم الفلسفية والمنطقية واشتغل في الفقه وما يقتضيه ويستلزمه من تأويل للنصوص . وقد ذكر في بداية " كتاب البلاغة " كلا من أرسطا طاليس وقدامة بن جعفر وما كتباه في الموضوع . ويرجح د. إحسان عباس كون ابن حزم لم يطلع على ما كتبه أرسطو في موضوع البلاغة والشعر . وفسر بذلك

كونه " أوجز القول لم يشف الغلة " [٧] . وسواء أكان ابن حزم أطلع على أرسطو في هذا الموضوع أم لم يطلع ، فإن المقام نفسه لم يكن يسمح لابن حزم بالاستفاضة . ألم يجعل ابن حزم من غاياته إرشاد قارئه بعدم الإستغراق في هذه العلوم الأدبية والأخذ منها بالنصيب القليل فقط على أن ابن حزم مع ذلك سعى لاستدراج قارئه إلى المنطق بحكم أنه احتفظ بالبلاغة والشعر ضمن المنطق في رسالته " التقريب لحد المنطق " مسايرا بذلك الطرح الفلسفي للبلاغة . لكن ابن حزم وإن كان نعت البلاغة بأنها " علم فإنه لم يتحدث عنها من حيث هي كذلك ، واكتفي بمناقشته جوانب منها باعتبارها معرفة وظواهر متحققة في الإبداع.

٢ - الشعر : تلقيات الأقسام.

ضمن رسالته المذكورة " التقريب " ، يعقد ابن حزم بابا مركزا سماه " كتاب الشعر " . مما يفيد أنه احتفظ بالشعر ضمن الصناعات المنطقية . لكنه في الوقت نفسه لايناقش صناعة الشعر هذه من حيث مرتبتها في القياس والبرهنة وطبيعة المقدمات الشعرية مقارنة مع البرهان والجدل والخطابة والسفسطة علي حد ما نجد عند النقاد الفلاسفة . (٨) فابن حزم يقتصر على تمكين المتلقي من توجيهاته في أخلاقية الشعر وما يستحسن منه أو يستقبح . على أن المنهاج المنطقي يبقي مع ذلك حاضرا في اعتماد ابن حزم مبدأ التقسيم . فمثلما قسم البلاغة الى ثلاثة أقسام ، نجده يقسم الشعر إلى ثلاثة أقسام كذلك . وبخلاف البلاغة التي اعتمد في تقسيمها على معيار المتلقي العامي، يقسم الشعر استنادا علي علاقة الشاعر باللغة . والأقسام الثلاثة هي التالية :

١-٢ - شعر الصناعة : ويجعله في " التأليف الجامع

للاستعارة والإشارة والتحليق على المعاني والكناية عنها" . ويمثل هذا القسم من الشعر عنده الشعر الغامض لأنه تضافرت فيه ثلاثة عناصر بلاغية من شأنها حجب المعنى . وهي الاستعارة والإشارة والكناية . والإشارة في تحديد البلاغيين القدماء وبخاصة الأوائل منهم كالجاحظ تقترن الإيجاز والإيماء والتلميح . وهي عند قدامة بن جعفر : " أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء أو لمحة تدل عليها " [(٩)] وابن رشيق وصفها بأنها " من غرائب الشعر" وأدخل فيها اللغز والتعمية والتمثيل والرمز والتلويح والتعريض.

٢-٢ - شعر الطبع ، وهذا القسم من الشعر يبدو أنه عند ابن حزم يخالف الأول . حيث ينفي عن هذا الأخير طابع التكلف ويصف لفظه بأنه عامي واضح المعاني يسهل نثره دون كبير عناء.

٣ -٣- شعر البراعة : هذا القسم يبدو ذا صلة بالقسم الأول . حيث إن البراعة تتحدد عنده في " التصرف في دقيق المعاني وبعيدها ، والإكثار في ما لاعهد للناس بالقول فيه ، وإصابة التشبيه وتحسين المعنى " [(١٠)] شعر البراعة حسب هذا التحديد ليس مقومه هو المنتج كما هو الأمر بالنسبة لشعر الطبع ، بل مقومة بالتدقيق هو الاختلاف عن التقاليد الجمالية المترسخة في النمط العام للتلقي السائد قد يفهم من هذا التأويل في ظاهره أن ابن حزم يطلق لمتلقيه - أي الشاعر - حرية الإبداع الفردي . لكن في العمق ، يبقى المتلقي - الشاعر مقيدا بالأخلاقيات الدينية . وهو ما يجعل اختلافه مع التلقي السائد محدودا بل مرسوم الآفاق .

ولكي تكون الأقسام المذكورة واضحة عند الراغبين فيها ، يقدم ابن حزم مثالين في كل قسم . فشعر الصناعة يمثله زهير وأبو تمام .

وشعر الطبع يمثله جرير وأبو نواس . وشعر البراعة يمثله امرؤ القيس . هذه الخانات الثلاث يصطلح عليها ابن حزم باصطلاح " قسم " . والقسم في هذا الاستخدام ليس تصنيفا لأنواع الأدب أو الشعر . وهو مجرد إجراء لتمييز ثلاث درجات من تلقي الشعر حسب صعوباته وعوائق استهلاك المعنى والتفاعل معه . غير أن ابن حزم في رسالة " مراتب العلوم " سيوظف اصطلاحا آخر هو اصطلاح " ضرب " وسينعت به مواضيع الشعر وأغراضه . وهو بهذا الاصطلاح يقدم تصنيفا آخر للشعر يمثل معيارا أخلاقياً أساسه ما يجب أن يتداول من الشعر وما يجب أن يستبعد . وتحدد أضرب الشعر عند ابن حزم في هذه الرسالة في سبعة هي :

١- ضرب الحكمة والخير .
٢ - ضرب الأغزال والرقيق .
٣ - ضرب التصعلك وذكر الحروب .
٤ - ضرب التغرب .
٥ - ضرب الهجاء .
٦ - ضرب المديح .
٧ - ضرب الرثاء (١١) .

وابن حزم بهذه القائمة من " ضروب " الشعر يكون قد أضاف إلى التصنيفات الشعرية العربية شبكة واضحة في مبدئها الأخلاقي . وفي الوقت نفسه تعطي الأهمية لموضوعات لم تجد قبل ابن حزم مكانها إلى جانب الأغراض والموضوعات المعروفة . وأقصد شعر التغرب والتصعلك وذكر الحروب .

أما الإنتاجية الشعرية عند ابن حزم فترجع إلى الغريزة . إذ الشاعر عنده شاعر بالجبلة . فهو كالبليغ يحتاج أن يكون مطبوعاً أولا ثم يقوي طاقته الانتاجية بقراءة الأشعار وتدبرها. يقول ابن حزم :

"وكون المرء شاعراً ليس مكتسباً لكنها جبلة . إلا أنه يقوي صاحبها بالتوسع في قراءة الأشعار وتدربها " (١٢) .

٣- الغايات والظاهرية (المتلقي المريد) :

تتميز آراء ابن حزم في نقده للبلاغة والشعر بما يلي :

١ - ٣ - الايجاز الشديد : لأن هدف ابن حزم لم يكن هو تزويد متلقية بتفصيلات وتفريعات البلاغة والشعر، وإنما إرشاده للقليل المفيد . إذ لابد أن ننظر لآراء ابن حزم في ضوء نوع المتلقي الذي كان في هذه الحالة طالب علم دين وشريعة وليس طالب علم أدب . ولذلك فهذا الايجاز ليس راجعا لقصور في معرفة ابن حزم بالنقد والشعر . إذ أن ابن حزم نفسه كان شاعرا وراويا للشعر في الوقت نفسه . بدليل قوله : " فقد علم من داخلنا أو بلغه أمرنا كيف توسعنا في رواية الأشعار ، وكيف تمكنا من الإشراف على معانيها ، وكيف وقوفنا على أفانين الشعر ومحاسنه ومعانيه وأقسامه ، وكيف قوتنا على صناعته، وكيف تأتي مقصده ومقطوعه لنا ، وكيف سهولة نظمه علينا في الإطالة فيه والتقصير " (١٣) .

في هذا النص يحضر ابن حزم نفسه كذات متلقية لكنها ذات تنصب من نفسها معيارا. وعلى المتلقي الآخر أن يقتدي به . هذا المتلقي الذي يبدو أشبه بالمريد أو التابع هو مصب غايات ابن حزم بل بناء على نوع هذا المتلقي وعلى مرتبته الثقافية وعلى عاداته في تلقي الشعر ، صاغ ابن حزم آراءه النقدية مما يؤكد أن التلقي لم يكن فاعلا في العملية الإبداعية وحدها بل في العملية النقدية أيضاً .

٢ -٣ - غاية تعليمية : هذه الغاية لاتخص حديثه عن الشعر والبلاغة فقط بل كذلك اللغة والنحو وأحكام الشريعة الإسلامية .

وبخاصة في رسائله التي كتبها ردا عن رسائل أو أسئلة يطلب أصحابها نصائح ابن حزم . تبدأ " رسالة التلخيص لوجه التلخيص » مثلا: " وسألتم - رحمنا الله وإياكم - عن طلب العلم ، وهل الآداب من العلم. تعنون : النحو واللغة والشعر ، وعن طلب الاشتغال بروايات القراء السبعة المشهورين على اختلاف ألفاظها وأحكامها ، وعن قراءة الحديث ، وعن مسائل ، فنعم - وفقنا الله وإياكم لما يرضيه(١٤) .

والصيغ التعليمية تظهر في كون الخطاب توجهه ذات ناصحة لذات منصوحة . حيث يطلب من الثانية تطبيق ما ترشد لتطبيقه وتجنب ما تنصح بتجنبه . كقوله : " فإذا بلغ المرء من النحو واللغة إلى الحد الذي ذكرنا فلينتقل إلى علم العدد. فليحكم الضرب والقسم والجمع والطرح والتسمية ، وليأخذ طرقا من المساحة ، وليشرف على الأرثماطيقي - وهو علم طبيعة العدد - وليقرأ كتاب أقليدس قراءة متفهم ... " (١٥) .

ألا تكون هذه الغاية التعليمية هي التي وجهت ابن حزم إذن إلى الاختصار والإيجاز في آرائه عن العلوم المنطقية والبحتة والأدبية ؟ ثم إن هذه الصيغة تسهل على المتلقي تتبع وحفظ النصيحة. ولاشك أن اختيار ابن حزم لصوغ لغوي بسيط وواضح خال من تعقيد الفلاسفة والمناطقة ، وجهته هذه الغاية التعليمية أيضاً .

٣ -٣ - غاية أخلاقية : تمثلت هذه الغاية في إصدار ابن حزم لأحكام قيمة كثيرة في حق الشعر وصلت إلى حد دعوته لتجنب العديد من أغراضه . فشعر الغزل يسبب - في رأيه - الفتنة والصبابة وتبذير المال وقد يفضي للهلاك . وشعر التصعلك وذكر الحروب كشعر عنترة وعروة بن الورد يهيج النفوس ويثير الفتن ويسبب الظلم وسفك الدماء . وشعر التغرب يغري المرء بالتنقل والتغرب ويربي فيه

ما قد لا يستطيع التخلص منه . وشعر الهجاء يسبب لصاحبه الدمار في الدنيا والآخرة لتعريضه بالعورات والحرمات . حتى شعر المدح والرثاء لم يسلم من أحكام ابن حزم هذه . فهو يحتفظ بهما في " جمهوريته" من جهة ما يتضمنانه من ذكر فضائل الممدوح والميت ، ولكنه يعيبهما بكونهما كذبا .

صفة الكذب الشعري لاتطال عند ابن حزم المدح والرثاء فقط . فهي صفة الشعر كله . إن الشاعر في رأي ابن حزم إما أن يكذب لكي يكون شاعرا وإما أن يكون صادقا فتسقط عنه صفة الشعرية ويصبح كلامه مجرد تسجيل للصفات الحقيقية والطبيعية للأشياء والكائنات . ويقدم المثال التالي لمن أراد أن يكون شعره صادقا :

الليل ليل والنهار نهار والبغل بغل والحمار حمار

والديك ديك والحمامة مثله وكلاهما طير له منقار

ولأن كلاما كهذا رغم صدقه في تقرير الصفات ليس شعرا ، فإن ابن حزم نفسه يؤكد أن من يقول كلاما كهذا، يصبح مسخرة عند الناس . إذن لايمكن أن نتصور شعراً خارج دائرة الكذب . ونفهم من ابن حزم أن الكذب عنده يتحدد في اختلافه مع ضدين : الأول هو الصدق الأخلاقي . أي أن الشاعر لايقول ما يفعل حقيقة أو ما يفعله غيره . والثاني هو القول التقريري . أي أن الشاعر يقدم قولا مجازيا متحققا بالغلو والإغراق في المعاني المستعارة التي تعتبر ممتنعة أو مستحيلة حين تعرض على قواعد المقبول المنطقي . وهذا الاختيار الثاني رغم كونه يجعل الشعر كذبا فإنه من الناحية الشعرية هو الوحيد الذي يجعل الشعر عند ابن حزم يحسن ويملح على حد تعبيره [١٦] .

إذن أي شعر يرضى عنه ابن حزم ويسمح بالتعاطي له رواية وخلقا ؟ في رسالته عن مراتب العلوم يخص من بين ما يجب أن يروي

ماسماه " الأشعار التي فيها الحكم والخير " ومن شعرائها (عنده) حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبدالله بن رواحة . لما يراه في هذه الاشعار من تنبيه للنفس . لكنه في " رسالة التلخيص لوجوه التخليص " وإن ذكر نفس الشعراء ، فإنه يضيف " ماخف من مختار أشعار الجاهليين ومختار أشعار المسلمين ، غير مستكثر من ذلك ، ولكن بقدر ما يتدرب في فهم معاني لغة العرب ومخارج كلامهم " (١٧). وبهذا يضيف ابن حزم الغايات من رواية الشعر في مجرد غاية أخلاقية لتنبيه النفس أو غاية تعليمية ممثلة في الاستعانة بالشعر على التدرب على اللغة ومعانيها. ولهذا السبب يتساءل إحسان عباس عما إذا كان ابن حزم ناقدا بالفعل في موقفه هذا . ويؤثر أن يجعله أقرب إلى المصلح الاجتماعي . يقول " إنه أقرب إلى المصلح الاجتماعي في النزعة الأفلاطونية الذي يتحدث عن الفرد الصالح في المجتمع . ولعله أن يكون قد تأثر بمسكويه أو بأفلاطون مباشرة فطرد أكثر ضروب الشعر من منهجه التعليمي . إن الهجوم على الشعر من حيث أثره السيء في نفسية الأفراد والجماعات، سيظل دائما ملاذ المتبررين . ولكنا لانجد في تاريخ النقد الأدبي عند العرب موقف واضحاً من هذه القضية وضوح موقفه ابن حزم وصراحته وتناوله المشكلة بالتفصيل " (١٨) .

٣ - ٤ - غاية دينية : يرى أبن حزم أن الأدب بعامة لايجب أن يكون سوى مساعد لطالبه على التقرب من كتاب الله وفهمه والإحاطة بمعانيه . وقاعدة ابن حزم في هذا المنحى هي قوله : " أجل العلوم ما قربك من خالقك تعالى ، وماأعانك على الوصول إلى رضاه"(١٩) وابن حزم يقسم في هذا الإطار العلوم إلى قسمين : علوم الأوائل ممثلة بخاصة في المنطق والفلسفة والطب والمساحة والهيئة . وعلوم الدين المنبثقة من النبوة . وإذا كان لاينكر أهمية الأولى فإنه يحصرها في المنافع الدنيوية فيما تمتاز العلوم الدينية بالمنفعة

الدنيوية والأخروية معاً [٢٠] والشعر عنده مثل علم العدد والهيئة (الأفلاك) والمساحة والطب، مما يخدم الإنسان في دنياه فقط. قال ابن حزم في " رسالة في مداواة النفوس " منبها من أعجب بعلمه : " ثم لعل علمك الذي تعجب بنفاذك فيه، من العلوم المتأخرة التي لاكبير خصلة فيها كالشعر وما جرى مجراه ، فانظر حينئذ الى من علمه أجل من علمك في مراتب الدنيا والآخرة ، فتهون نفسك عليك"[٢١] .

إن هذه الغاية الدينية ستملي على ابن حزم تقسيما آخر للشعر من حيث علاقة المتعاطي له معه . وتأتي القسمة في هذه الحالة ثلاثية كذلك مما يدعو للتأكيد على ميل ابن حزم لهذا النوع من التقسيم . أما أقسام التعاطي مع الشعر فهي :

٣ - ٤ -١- أن يجعل الإنسان الشعر علمه الوحيد. وهذا حرام في رأيه.

٣ -٤ -٢ - أن يستكثر الإنسان من الشعر . وهذا ليس حراما ولكنه ليس مستحبا ولابد لصاحبه ، أن يقوي نصيبه من الدين على كل حال .

٣ -٤-٣- أن يكتفي الإنسان منه بنصيب فقط . وهذا مستحب عند ابن حزم ، محضوض عليه . شريطة أن يقيد النصيب المذكور بما سبق ذكره وأن تجعل الغاية منه دينية ولغوية.

مع أن ابن حزم توزع في معتقداته الفقهية على عدة مذاهب ، فإن ما عرف به فقهيا وكلاميا هو المذهب الظاهري . وإذا كان هذا المذهب يمكن تلمسه جليا في الآراء الفقهية والفلسفية والجدالية عند ابن حزم ، فهل نجد له تجليا في نقده الشعري والبلاغي كذلك ؟

٣ - ٥ - ظاهراتية النقد : يبدو لنا أن ابن حزم بقي متأثراً بمنهجه الأصولي الظاهري حتى في آرائه النقدية حول الشعر والبلاغة . ونحصر أهم جوانب ظاهرية نقده في عنصرين :

٣ - ٥ - ١ - ترجيح النصوص القديمة للشعر والبلاغة دون نصوص المحدثين من معاصريه وجعله القدماء قدوة معيارية يجب احتذاؤها من طرف الأدباء الذين هم في هذه الحالة متلقون لما خلفه سابقوهم .

أما المحدثون فلا يختلفون عنده - فيما يبدو - عن العامة في ميلهم للتقليد . يقول ابن حزم : " أما المتأخرون فإنا نقول : إنهم مبعدون عن البلاغة ومقربون من الصلف والتزيد حاشا الحاتمي وبديع الزمان فهما ما ئلان نحو طريقة سهل بن هارون " (٢٢) .

٣ - ٥ - ٢ - الاستناد إلى القرآن والسنة دون آراء النقاد والبلاغيين. وما ذلك إلا أن المذهب الظاهري يجعل قاعدته الأدلة القطعية مأخوذة في ظاهرها دون تأويل لا يدعمه دليل قطعي . أما هذه الأدلة القطعية فمتمثلة أساسا في القرآن والسنة الصحيحة والإجماع الذي لم يقع فيه اختلاف . أما القياس فمستبعد عند ابن حزم . ولهذا السبب يورد نصوصا من القرآن والسنة دون مناقشتها أو تأويلها. ومن أمثلة هذا الموقف ما قاله في صلة الشعر بالكذب : " وقال المتقدمون : الشعر كذب . ولهذا منعه الله نبيه ﴿ﷺ﴾. فقال تعالى : ﴿ وما علمناه الشعر وما ينبغي له ﴾ (يس : الآية ٦٩) وأخبر تعالى أنهم يقولون مالا يفعلون . ونهى النبي ﴿ﷺ﴾ عن الاكثار منه (٢٣) .

لقد ترتب على موقف ابن حزم هذاأمران : يتمثل الأول في إغفال باقي المهام والغايات التي يقوم بها الأدب وضمنه الشعر في خدمة اللغة وتطويرها ، وتطوير المعرفة والإدراك الجمالي . ويتمثل الثاني في عدم الانتباه إلى الإضافات الجديدة للأدباء وما تحتاجه من وقفات نقدية متأملة ووازنة قد تفضي إلى استثمار هذه الاضافات حتى في مايخدم الدين نفسه . وابن حزم لم يكن جاهلا بكل هذا لقد كان شاعراً ناهيك عن كونه وضع كتابه " طوق الحمامة " في موضوع الحب وهو من الموضوعات ذات الحساسية الاجتماعية والدينية . ويظهر أن ابن حزم ظل يعاني داخليا من ذات يتنازعها شخصان : الأول أديب وشاعر والثاني فقيه منطقي إلى أن حسم ابن حزم في هذا الصراع باختياره الشخص الثاني مضحيا إذن بالأديب والشاعر الذي كان قابعا بالتأكيد في سجن خفي داخل نفسه.

لقد أثار ابن حزم موضوعا بالغ الأهمية دون أن يعمقه لأن ذلك لم يكن بالطبع من غايته . ونقصد علاقة التلقي بأنواع وأقسام الأدب . وقد تبين لنا أن المبدع العربي اهتم على سبيل المثال بالتلقي الشفوي والمكتوب في عرض وتقديم الأنواع والأنماط الأدبية (٢٤) .

ويتبين لنا من جهة أخرى أن ابن حزم نظر بنوع من التكامل للعملية الإبداعية بحيث وقف عند الإنتاجية في صلتها بالباث سواء كان هو البليغ أو الخطيب أو الشاعر ، وفي صلتها بالمتلقي الذي له مقامات وسياقات . ولابد أن ننبه في هذا الإطار إلى أن التلقي كعملية لها جمالياتها داخل دائرة الاستقبال ، لم يكن مرتكز الخطاب النقدي لابن حزم فمرتكز خطابه هو الأثر المفترض حدوثه انطلاقا من وجود نص من النصوص . ولعلنا نبقي أقرب إلى خطاب ابن حزم حين نختار الحديث عن المتلقي بدل الحديث عن التلقي . فحضور المتلقي كذات أبرز من حضور التلقي كعملية وكأفق وأعراف . ذلك لأن المتلقي عنده بمثابة

مصب لإرساليات مختلفة . إنه يتلقي التعاليم والإرشادات ويتلقى أيضاً النصوص والآداب الأخرى وماتركه السابقون وما وصعه المعاصرون له.

أما التلقي المشترك باعتباره « ذوقا عاما » وتقاليد جمالية سائدة في فهم وتقبل الإبداع ، فنلمحه عنده حيث يتكلم عن ضرورة اختراق ماهو شائع كشرط لتقييم الجدة في الأدبية . بل إننا لا نغالي إذا ذهبنا إلى أن ابن حزم انتهى إلى رأي لافت للانتباه وهو جعل الأدبية الممثلة عنده في البلاغة ، لا معيار ولا ضابط لها إلا التلقي. فالتلقي المشترك بين الناس هو الذي ينتج عندهم ما يدخل في الأدبية وما يخرج منها. هكذا يكون « أهل كل لغة » لهم أدبيتهم المختلفة حسب اللغة والزمن أيضاً . مما يقودنا لأن نطرح سؤالا في آخر هذا المبحث: آية أدبية أنتجها التلقي العربي القديم للأدب ؟

هوامش الدراسة

(١) - رسالة التقريب لحد المنطق : تحقيق د. إحسان عباس . ضمن رسائل ابن حزم . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ بيروت ١٩٨٣ . ٣٥١/٤. وكل رسائل ابن حزم المعتمدة في هذه الدراسة من تحقيق د. إحسان عبا س ضمن أربعة أجزاء صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

(٢) - البيان والتبيين ١ / ٧٩

(٣) - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموي ص ٣٣٥.

(٤)- البيان والتبيين ١ / ١٣٦.

(٥) رسالة التقريب لحد المنطق ضمن رسائل ابن حزم ٣٥٢/٤ .

(٦) نفس المصدر ٤ / ٣٥١ .

(٧) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٤٨٥.

(٨) رشيد يحياوي : الشعرية العربية دار إفريقيا - الشرق . البيضاء - المغرب ١٩٩١ (ص ١٠٣).

(٩) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٧٤ .

(١٠) رسالة التقريب لحد المنطق . ضمن رسائل ابن حزم ٣٥٥/٤.

(١١) رسالة مراتب العلوم . ضمن رسائل ابن حزم ٤/ (٦٧ - ٦٨) .

(١٢) رسالة التقريب لحد المنطق . ضمن المصدر المذكور ٣٥٦/٤.

(١٣) المصدر السابق ٤/ ٦٩.

(١٤) رسالة التلخيص لوجوه التخليص . ضمن رسائل ابن حزم ٣/ ١٦١.

(١٥) رسائل ابن حزم ٤/ ٦٩.

(١٦) رسائل ابن حزم ٤/ ٣٥٥.

(١٧) رسائل ابن حزم ٣/ ١٦٤.

(١٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٤٨٨.

(١٩) رسالة في مداواة النفوس . ضمن رسائل ابن حزم ١/ ٣٤٤.

(٢٠) انظر رأيه هذا في رسالته التوقيف على شارع النجاة باختصار الطريق ضمن رسائل ابن حزم ٣/ (١٢٩ - ١٤٠).

(٢١) رسائل ابن حزم ١/ ٣٨٩.

(٢٢) رسائل ابن حزم ٤/ ٣٥٢.

(٢٣) المصدر السابق ٤/ ٣٥٤.

(٢٤) رشيد يحياوي : شعرية النوع الأدبي - في قراءة النقد العربي القديم . دار إفريقيا - الشرق . الدار البيضاء . المغرب ١٩٩٤ الفصل الثالث.

ترجمة الصورة الشعرية

ل : بول ميكلو Paul Miclau
جامعة بوخاريست - رومانيا -

ترجمة : عبد السلام فزازي

سنقدم بعض مظاهر الترجمة للصورة الشعرية الفرنسية كتبيان للحوار الأدبي في جوانيته .

الترجمات الرومانية لأعمال بودلير :

يتعلق الأمر هنا بترجمة الشعر الفرنسي إلى اللغة الرومانية ، ولقد اخترنا كمثال لهذا إبداع بودلير لسببين اثنين : أولاً ، لأن بودلير أسس الحداثة الأولى وثانياً ، لأننا نملك الطبعة الخارجة عن المعتاد ، أي تلك المتمثلة لمعلمة حقيقية للحوار القائم بين الشعر الفرنسي والشعر الروماني. وبمناسبة الذكرى المئاوية لوفاة صاحب " أزهار الشعر " فإن جيودوميتريسكو Geo Dumitrescu وهو شاعر روماني خطر بباله جمع كل أشعار بودلير في أصلها الفرنسي في مجلد واحد مصاحبة لترجمة رومانية ناجحة : ولكن سنحاول في التذييل إعطاء الترجمات الرومانية الشبه الكاملة والمنجزة عبر السنين [١] .

وسنلاحظ دون إلحاح ثمة ارتكاز خصوصية متعلقة بنقل الشعر الفرنسي إلى الشعر الروماني على اعتبار أنها وجدت لأسباب فنية دقيقة. إن الشعراء ومجموعة لا يستهان بها من الجمهور العريض قد قرأوا ولا زالوا يقرأون نسخا أصلية لشعراء فرنسيين ، أجل ، الترجمة لا تأتي إلا لاحقاً كدليل على قدرة الحوار وبطريقة إبداعية موازاة مع النسخة الأصلية . وبالإضافة إلى هذا تتجلى في هذا المقام والحالة هذه الوسيلة الفعالة لإثبات النشر الحقيقي والصحيح وسط مجموع السكان .

أما على المستوى الكمي ، فإنه وإلى حدود ١٩٦٧ فإن ما يناهز ١٥٦ قصيدة من الشعر البودليري ومن الطبعة المزدوجة - إلى لغتين - قد ترجمت من قبل دوميتروسكو Dumitrescu وأعيد إنتاج ترجمات مختلفات تقدر بـ ٨٨٧ أي بمعدل ٦٨ر٥٪ وإلى كل هذا تنضاف ٢٨٩من الترجمات المذكورة وهي غير متضمنة في المجلد، الشيء الذي يجعل الحاصل يصل إلى ١١٧٦ترجمة، أي بمعدل ٥٤ر٧٪من الشعر البودليري.

إن قصيدة " البطرسي " تحتل الصدارة بـ (٣١) ترجمة ، وتليها قصيدة " العدو " (٢٢) ، وكذا " الجمال " بـ (٢) ثم قصيدة " حزن القمر" بـ (٢٠) ، الخ ...

أما من وجهة نظر تخص أساساً العروض فإن كل الترجمات وبدون استثناء هي عبارة عن شعر موزون ، علما أن البحر الأسكندي (المكون من اثنى عشر مقطعا صوتيا) جاء وبطبيعة عادية منقولاً إلى أبيات مكونة من ١٤ مقطعا عندما يتعلق الأمر بالقافية المؤنثة متناوباً مع أبيات مكونة من ١٣مقطعاً عندما يتعلق الأمر بالقافية المذكورة .

الصورة البودليرية :

سنورد في ما يلي بعض الحالات الشاذة من النقل للصورة الشعرية البودليرية عبر اللغة الرومانية ، حتى يتسنى لنا بعد ذلك الوقوف عند جدول الترجمات الرومانية المتعلقة بأول بيت شعري من سونية (قصيدة من ١٤ بيتاً) " الجمال " .

إن منطلق فرضيتنا يتمثل في أن الترجمة الصحيحة تعيد البنية العميقة للنص الشعري الأصلي ، لتمر بعد ذلك إلى عملية نقل هذه الأخيرة إلى اللغة / الهدف . وإذا كان المترجم يتحدد عند البنية السطحية للأصلي ، والتي يحولها وبطريقة ميكانيكية إلى بنية سطحية للأصلي ، فإنه حين ذاك يستطيع أن ينجز ترجمة ... سطحية .

إننا لانشير في كل هذا إلا إلى العائق المكون من التناقضات الكبرى المتواجدة بين ثنايا الرموز الثقافية والمكونة للعقبات الأساسية للترجمة . ولقد سبق في هذا المجال للنقد الروماني أن ذكر الصعوبات المتعلقة بنقل الصور الشعرية البودليرية المبنية على عوامل كاثوليكية والتي كان من الضروري أن تكون ملتحمة بالعناصر الأورتدوكسية المستقيمة . إن أحد الحلول في هذا المجال يرتكز على التخلي على خصوصية الأصلي، ولكن بمحاولة التعديل على مستوى الحمولة الدلالية.

وهكذا فإن في ترجمة سونية " رمز الفن المرتشية " حاول الشاعر : لون بيلات Lon Pillat نقل " صبي المذبح " عبر الروم - لغة روما - إذ نجد في هذه السونية مفردة diac تعني " الشماس الانجليزية " ، "الشاعر" لكن في البيت الذي يلي جملة : Chanter des Te Deum يدخل المترجم صيغة لاتينية تقوم مقام Litanii ..... ، وبالمقابل فإن فعل " غنى " يصبح Pasalmodiind " منشدين " . ويمكن للترجمة الرومانية أن تكون ملموسة أكثر شأنها شأن هذا البيت الشعري من قصيدة " الرمس " الذي ترجمه الكسيندرو فليبيد Alexandru Phillipide

حيث الترجمات تشكل سلطة لا تقبل المنازعة : لو قُدت من ليلة بطيئة حالكة ← pe, o noapte de catran si zgura حيث تتغير النعوت إلى صياغات اسمية مضافة :« من قطران» وعلى التوالي إلى «حثالة » . وإذا كانت الأخيرة " مفروضة " من قبل القافية فلأن الأولى متبنية خصوصاً من كون كثافتها الدلالية . ولكن يمكن لبعض الابداعات أن تقرب بعضا من الفوارق الدلالية الدقيقة ، أو قل النظرية التامة، أي أنه في النطاق العروضي الدقيق جداً، كالسونية ، يتحتم على المترجم أن يخلق ثانية التوازن بين التنوع والمعنى. نفسه فليبيدي في سونية sed non satiata التجأ إلى القافية المزدوجة plia "ملآن" و "Felin "

رشيق " . أما النعت الثاني فثقيل ولكنه يحل محل : / طفل منتصفات الليل الحالك / ، بينما " ملآن " فيحل محل المقارن مثل: الليالي ، والنتيجة : إزالة السمات النظيرية من الليل .

ثمة تغييرات تسوق أيضاً إلى بنيات بلاغية مستحدثة ، ونشير في هذا السياق إلى ترجمة بيتين شعريين من سونية " ندم بعد الوفاة " ل : فلبيدي كما سبق ذكر :

/ حين لا تملك من أجل القبة والمرآة / سوى قصر ريفي صغير ممطر وهوة مقعرة / ⟵ Drept pat si drept podoaba a trupuli

Plapind / vei capata o groapa se - o vesteda cumuna .

تصير القبة هنا / Podeaba a trupului plapind أي " زينة جسد ناعم " بينما / قصر / ريفي ممطر / سيعوض بكناية / Vesteda cumuna

هناك شاعر مترجم آخر ، فيغجيل تيودوريسكو Virgil Teodorescu سمح لنفسه نقل قصيدة " دعوة للسفر " مشخصا " السماء " الشموس المبللة / لهذه السماوات الغائمة / Boarele jilav / cerul sur, trlndav ; أكيد إذن أن القافية هي التي استمالت النعت Trindav " فارغ" لتكون النظرة أكثر " حداثة " .

وأكيدأيضاً أن شاعراً من أعمق شعراء الرومانيين عمل على زيادة تثقيف هذه الحداثة ، عميق إلى درجة أنه طبق نزعته الهريسية ، وفي هذا الصدد نقدم بيتين شعريين من قصيدة " المثل الأعلى " :

/ لأنّي لا أستطيع العثور بين هذه الزهور الذابلة /

/ عن وردة تشبه غاية حلمي / ⟵

Caci din aceste toate ciripitoare nimfe/

Nici una adapa aprinsu-mi ideal.

التركيب Ciripitoare nimfe يحيل إلى " الراية المغردة " حيث nimfe " الحوريات " توظف الراية في سنن آخر ، ويكون في هذه المرة خرافيا ، وعلاقة التشابه تترك المكان للفعل المحمل بدلالة : adapa " ريان / مرتو" ، بينما النعت الأيقوني " حمراء " يرتبط باسم المفعول aprins " أحمر قان " (المثال) .

تتمثل النقطة الحساسة في الابداع الأصلي القائم على الترجمة الشعرية في " النموذج " الذي يقدمه تودور أرغيلزي Todor Alghazi إن هذا الشاعر الروماني الكبير لا يترجم في حقيقة الأمر ، ولكنه بالمقابل يمنح قصائد جديدة ، وفي هذا الصدد حاول على سبيل المثال نقل " ربة الفن العليلة " . ولكن سيحضر أرغيزي ديوانا يذكرنا عنوانه بـ " أزهار النشر " ⟵ Flori de mucegai " أزهار متعطنة " ذلك الذي سوف ينفر جو أصحاب اللغة الهجينة .

قصيدة " الجمال " وما يتعلق بأبياتها الشعرية الأولى :

نموذجية المتغيرات

ها هو ذا الآن وفي نقطة دقيقة الحوار الذي يتعهد به بودلير المترجمين الرومان ، محاولا مقارنته انطلاقا من البيت الأول من سونية "الجمال " :

/ جميلة أنا ، آه أيها الفاني ! /

/ مثل حلم قُدَّ من حجر . /

في نهاية القرن الماضي من سنة ١٨٩٦ ترجم بوزدوغان C.Z. Buzdugan المقطع المقارن الشهير : Frumoas a sint , Frumoasa qa visul جميلة أنا ، جميلة كحلم فن ... "./ وهو عبارة عن عمومية توضح الملموس من الأصلي . وبعد مضي أربع سنوات يعطي تيتوديتو Titu

الجواب : Dinu " مثل حلم مرمر " ca visul unei marmuri الشيء الذي سيقي على الإيحاء النحتي الواضح .

وتبنى Radu Gyr في سنة ١٩٣٠ مصطلحاً أهلياً ، ولكن في صيغته الجمعية : Precum un vis de çremeni " مثل حلم صوّان " .

وبعد مرور سنتين ، كانت العودة إلى التجريد ، ولكن في هذه المرة كان مرصعا على المستوى الشفاهي : - ça visul ce - nehide- n piatra - " مثل الحلم الذي يوصد في الحجر علندا (ضبيا ضخما) ، Avintul Al-Westried °

في سنة ١٩٣٤ كانت هناك أجوبة ثلاثة حيث جادلت أولاها الاختتام : ، Ci visul din piatra desfacut " مثل حلم حجر شاحب (Lon Fasseneanu) وتلفظ فليبيدي Al . Philippide قائلا : " cum este" unvis ciaplit in piatra " / مثلما كان الحلم المنحوت من حجر " / ليعطي أخيرا بوريانو Radu Boureanu الترجمة الأمينة والصادقة : Precum un vis de piatra مثل حلم من حجر ! " .

يظهر المرمر من جديد ، ولكن في نفس البنية الاسمية والجديرة بالاصلي : ca visul de marmura " مثل حلم المرمر " ، (باسكوبيشي Bascovici 1940) °

وستعود على كل حال فترة ما بعد الحرب لهذه الحلول القريبة جدا من بودلير : " ca visul di piatra " مثل حلم حجر (نيكولي تاتومير Nicoloe Tatomir 1957 . و " ca visul unei marmiri مثل حلم مرمر" (اليكسندرو Alexandru Andritoiu 1964) ، وكذا (تيتودينو Titu Dimu 1910) . ولكن ها هي ذي العودة أيضاً إلى النعت اللفظي : " Ca visul In marmora -n pietrit مثل الحلم في المرمر المصلب " الهودوس Al-Hodos 1966) °

تحتوي كل هذه المتغيرات أنموذجية فعلية من الترجمة للصورة الشعرية كـ : مجرد اشتقاق تراد في : حجر / مرمر ، وادخال اجراءات فعلية : صد / شجب / نحت / ، وكذا التوضيح الايحائي : المثال / الفن ... / ناهيك عن التحولات المورفو - تركيبية : المعرفة / غير المعرف / (Untle) ، وقلب البنيات البلاغية سمات حول السمات) : استعارة اسمية مضافة ⟵ واستعارة انتمائية أو حتى ايجارية . كل هذا يحتمل تعديلات دلالية هامة على مستوى إعادة آثار السيمات بل وحتى الرموز التي تنتجها الترجمة من اللغتين الرومانية والفرنسية - . رغم كل شيء حاولت ترجمة لغة نفس القصيدة إلى (الفرنسية) والقائمة أساساً على القلب التضادي ، حيث إن المقارن " مثل حلم من حجر " أصبح هكذا : مثل حجر من حلم " . في ذلك المساء من سنة (١٩٦٦) سمعت صوت بودلير يقول مجيبا : هذا قد تحقق .

شارل بودلير - أزهار الشر - Florile Raului . طبعة معدة من طرف جيودوميتريشو Gec Dumitrescu ، المدخل وتسلسل الأحداث من قبل Valdimir Streimu ، الرسوم من قبل بودلير - بوخاريست ١٩٦٨ ، ص ١٥٥٥ .